



Secolul 20

©Asociația Ziaristilor Independenți din România

PROIECTAREA ARTEI
GETA BRĂTESCU

Coperta
MIRCEA SPĂȚARU
«BĂLCESCU»



Septembrie

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-
BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU,
OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU,
DĂN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

5-6

160-161

1974

SUMAR

SEMNIFICAȚIA MARII ANIVERSĂRI

Mărturii: MIHAIL SADOVEANU, G. CĂLINESCU, HENRI COANDĂ,
GEO BOGZA, EUGEN JEBELEANU, • 6

ORIGINALITATEA ROMÂNEASCĂ

EDGAR PAPU: Protocronism românesc • 8

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: Limba română, instrument al poeziei
universale • 12

ANDREI BREZIANU: Un arhetip al biruinței • 16—17

ION VLAD: Inițiativele criticii • 23

FENOMENUL CULTURAL ROMÂNESC PRIVIT DIN AFARĂ

Giulio Carlo Argan, Salvatore Quasimodo, William Sarrayan, Giancarlo
Vigorelli, Giorgio Bassani, Maria Tereza Leon și Rafael Alberti,
Pablo Neruda, Jean Rousselot, Robert Escarpit, Rosa del Conte,
Galina Serebriakova, Roberto Sanesi, Vladimir Piskunov, Paul
Foster • 29

SVETLANA MATTA: Existence poétique de Bacovia — Une victime de son temps • 36
MICHAEL IMPEY: The struggle between Good and Evil in Tudor Arghezi's «Triumful» • 45

SCRIITORI ROMÂNI ÎN LIMBI STRĂINE

ALEXANDRU ODOBESCU, în limba engleză, de Ana Cartianu, *An emperor's son, a hardy huntsman, («Feciorul de împărat cel cu noroc la vînătoare»)* • 53
MIHAI EMINESCU, în limba engleză, de Sylvia Pankhurst, *Poor Dionis («Sărmanul Dionis»)*, cu o prezentare de Nicolae Iorga • 63
TUDOR ARGHEZI, poeme, în limba rusă, de Anna Ahmatova: *Bună dimineața, primăvară; Frunze pierdute; Creion; Din balcon; De ce-aș fi trist?* • 70
GEORGÉ BACOVIA, poeme, în limba engleză, de Peter Jay și Virgil Nemoianu: *Lacustrine, Winter Tableau, Gloomy Evening, Autumn, Autumn Lead, Winter Lead*, • 73
ZAHARIA STANCU, în limba franceză, de I. Igiroșianu: *Costandina* • 77

MARI PRIETENI AI ROMÂNIEI MIGUEL ANGEL ASTURIAS

MIGUEL ANGEL ASTURIAS, poeme inedite, în românește de Eugen Jebeleanu: *Colinele populate de cuvinte, Patrie de ieri cu ochi de azi, ascultă ce-ți voi spune mine, America noastră, Autochi-romancie, Înțelepciune indiană, Credo, Lui Ovidiu, Zeița Fortuna, Neschimbata iconă; Florica, text inedit* • 86
MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *Trei din cei patru sori — Întîiul soare, povestire, în românește de Cristina Hăuică* • 98
LEOPOLD SÉDAR SENGHOR: *Asturias Metrisul*, în românește de Micaela Slăvescu • 105
HÉLÈNE TOURNAIRE: *Mulțumim, domnule Asturias*, în românește de Alexandru Băciu • 111
ANDREI IONESCU: *Pentru Asturias* • 114
PAUL ALEXANDRU GEORGESCU: *Modelator al condiției umane* • 116

«ISTORIA, CEA DINTÎI CARTE A UNEI NAȚII»

Mărturia artelor vizuale: de la Adam Clissi la sintezele plasticii contemporane.

LITERATURA ȘI EVENIMENTUL ÎN VARA ANULUI 1944 TRĂIRE ȘI RETROSPECȚIE

KONSTANTIN SIMONOV: *Reporter pe frontul de est, în românește de Madeleine Fortunesco* • 126
DWIGHT EISENHOWER: *Strategia victoriei pe frontul de Vest*, • 133
HANS SPEIDEL: *Reversul inexorabil — Normandia 1944, în românește de Andrei Ion Deleanu* • 139
ERNST JÜNGER: *Jurnal de război, în românește de Dan Deșliu* • 149
MOMENTE SEMNIFICATIVE DIN OPERA DE TRADUCERE A LITERATURII UNIVERSALE

OVIDIU (Alexandru Cizek); FRANCESCO PETRARCA (Ștefan Aug. Doinaș); VILLON (Radu Albala); CAMOES și CERVANTES (Andrei Ionescu); SHAKESPEARE, în interpretarea lui Ion Barbu (Horia Florian Popescu); SHAKESPEARE, în versiunea lui Ion Vinea (Mircea Vaida); WALT WHITMAN (Ioana Moroiu); BAUDELAIRE (Ștefan Aug. Doinaș); MALLARMÉ (Ștefan Aug. Doinaș); RAINER MARIA RILKE (Grigore Popa); GEORG TRAKL (Horia Stanca); ESENNIN, în versiunea lui Zaharia Stancu (Tatiana Nicolescu); ANNA AHMATOVA, în versiunea lui Madeleine Fortunesco (Leonid Dimov); WILLIAM FAULKNER (Ana Cartianu); GOTTFRIED BENN (Alexandru Al. Sahighian); BECKETT (Virgil Tănase) • 163

LA RĂSCRUCEA DINTRE CULTURI

OV. S. CROHMĂLINCEANU: *Ilarie Voranca* • 193

INTERFERENȚE

ANTOINE GOLEA: *Enescu va ieși în sfîrșit din purgatoriu?* • 204
PETRE STOICA: *Erich Kästner «predicator al rațiunii»* • 207
ANDREI IONESCU: *În spațiul culturii peruviene, Interviu cu Martha Hildebrand* • 210
TATIANA NICOLESCU: *Încă odată despre «Caii de lemn»* • 213

PREZENTE ROMÂNEȘTI

DORIS MÜHRINGER: *Dialog cu zeli români; «Frankfurter Allgemeine Zeitung»; despre opera «Hamlet»; de Pascal Bentoiu: Teatrul românesc în lexiconul lui Kindermann; Un critic american despre plastica română; Universul văzut pentru prima oară; Poezia și presa română traduse la Scapje; Ecouri* • 215

Înfăptuirea actului istoric de la 23 august 1944 marchează un moment hotărîtor în dezvoltarea țării noastre pe un drum nou, deschizînd calea eliberării de sub dominația Germaniei naziste și trecerii la realizarea unor profunde transformări sociale revoluționare în România. Totodată, victoria însușecției și intrarea armatei române în războiul anti-hitlerist au fost apreciate pe plan internațional ca acte cu profunde implicații asupra cursului celui de-al doilea război mondial.

În aceste împrejurări s-a demonstrat că politica Partidului Comunist Român corespunde pe deplin năzuințelor și intereselor vitale ale întregului nostru popor. Partidul și-a dovedit tăria și capacitatea de organizare și unire a tuturor forțelor democratice și patriotice în lupta pentru răsturnarea dictaturii militarofasciste și asigurarea dezvoltării libere, independente și democratice a țării.

Din PROIECTUL DE PROGRAM AL
PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

SEMNIIFICAȚIA MARII ANIVERSĂRI

mărturii

MIHAIL SADOVEANU

... Acest neom, nefericit odinioară, are o alcătuire fizică armonioasă, vioiciune, inteligență, sentiment și fantezie. Suflul lui a fost călcat în picioare, aurul inimii lui a fost batjocorit. Socot că nu poate fi imputată unor conducători de țară mai cumplită crimă.

Iată pentru care motiv celebrăm ca o zi a renașterii noastre, ca o minune istorică și ca o răsturnare necesară a inamicilor noștri data de 23 August 1944.

MIHAIL SADOVEANU

Poporul intră în plinele sale drepturi, trebuie să vrem să fim alături de el.

G. CĂLINESCU

Istoria poporului român înscrie, din toate timpurile, la loc de cinste, lupta pentru libertate.

Alungarea fasciștilor și actul eliberării două generațiilor actuale sensul adevăratei vieți a românilor de pretutindeni.

Ceea ce a reușit să realizeze România de azi se reflectă în prestigiul de care se bucură pretutindeni în lume, este rezultatul unui proces complex în care gândirea și hărnicia românească, geniul creator și forța constructivă a românului au știut să promoveze zestrea naturală a unei țări bogate care nu știa, totuși, în trecut, să nu fie săracă.

HENRI COANDĂ

Era vremea dulce când strugurii dau în copt, când din nucii bătrâni se schimbă cele dinți roade, când prin grădini se pregătesc să înflorească somptuoasele crizanteme. Poporul acestor vechi pământuri, ce cu atîta silă răbdase duhoarea și ghiarele fiarei, văzu venind atunci clipe eliberării, înarmîndu-și brațul, îl ridică împotriva jivinei, luînd parte la răpunerea ei...

Era o vară coaptă și plină de miresme, un august minunat, cum nu mai fusese încă nicicînd pe aceste pământuri.

GEO BOGZA

Scriitorii vor să fie, de acum înainte, alături de postulatale vitale ale poporului...

În această luptă, pot fi siguri scriitorii, se va naște nu numai o literatură care va putea năzui să pășească în universalitate, ci și o lume nouă.

EUGEN JEBELEANU

ORIGINALITATEA ROMÂNEASCĂ

EDGAR PAPU

PROTOCOLISM ROMÂNESC

S-a spus deseori că în context universal dezavantajul nostru ar fi lipsa unei limbi de circulație internațională, la care s-ar adăuga și faptul că nu alcătuim un stat mare. Cu greu aceste condiții defavorabile și-ar fi găsit totuși remedii. Marea dificultate a fost, însă, alta, și anume decalajul dintre forțele noastre creatoare și cele receptoare sau apreciatore. Ultimele nu s-au dovedit totdeauna la nivelul celor dintâi. Or, ceea ce se numește cultură nu constă numai în excoleta potențialului creator, ci și în egala capacitate de preluare a lui. N-ar trebui, în consecință, să ne îngrijoreze perspectivele creației propriu-zise la noi — acestea sînt de multă vreme asigurate — ci numai cele ale recepției de valori românești din partea noastră. Cum ne putem prezenta lumii cu ceea ce avem, cînd nici n-am valorificat încă tot ce ni s-a dat în păstrare? Este adevărat că, în ultimele decenii, unele idei ferice, cum ar fi aspirația către universalizare și reconsiderarea moștenirii noastre culturale, ne-au făcut simțitor mai receptivi față de noi înșine. Nu s-a realizat, însă, totul.

8

Dacă ar exista un fenomen «renotardat» la noi — și poate că există — el nu este nicidecum față de strălucitate, ci numai față de noi înșine; nu ne cunoaștem îndeajuns propriile valori. Paradoxul este că, în ansamblul universal ne luptăm încă să ajungem *illocuti*, cînd ne-am relevat de secole ca *protocronici*. Literatura română n-a fost niciodată numai de imitație, mai mult decît anumite etape ale altor culturi, chiar de vechi prestigiu. Dimpotrivă, în registru comparativ, literatura noastră se predestină extrem de bogată nu numai sub aspectul originalității, ci chiar și al anticipărilor creatoare. Desigur că, în mare parte, aceste anticipări n-au putut să influențeze fiindcă am fost necunoscuți. Și nu numai pentru cel din afară, ci și pentru noi. Indiferent, însă, de sfera lor de acțiune, anticipările românești sînt existențe documentare, care nu pot fi trecute cu vederea. De aceea putem spune deschis că una din dominantele trăsături definitorii ale literaturii noastre în context universal este *protocronismul*.

Nu putem da pentru moment decît cîteva indicații, privind începuturile și vechul al XIX-lea. Ele urmează a fi dezvoltate într-o lucrare mai extinsă. Să luăm cele două mari capodopere ale literaturii vechi, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* și *istoria ieroglifică* a lui Cantemir. Sub unele aspecte, primă precede, pe la 1500, barocul european iar ultima, pe la 1700, romantismul european.

Cu un secol înainte de Baltasar Gracián, *Învățăturile* lui Neagoe întregesc perfect fizionomia psihică și morală a tipului uman identic: mai triziu drept *homo*, secret, în același cadru de barocă ortă o prudență atîta din preceptele domnitorului muntean se vor întâlni întocmai peste un veac în sfaturile pe care Don Quixote le administrează lui Sancho Panza mai înainte de plecarea acestuia ca «oclumitor» în «insula Berataria».

La Cantemir, în *istoria ieroglifică*, se vor surprinde următoarele trăsături premergătoare ale romantismului: evocarea naturii sălbatice, florul fantastic în sens modern, «melanholia», decepția, pamfletul, grotescul și caricatura, exploatarea resurselor muzicale ale limbajului, elementul folcloric. La nici un precursor al vremii sale nu se vor găsi comasate atîtea note romantice. Și nu acestea sînt toate, și nici cele mai importante, ci altele două. În primul rînd este simțul cosmic în intuiția apocaliptică a prăbușirilor de lumi. Apoi și mai semnificativ se arată motivul însingurării omului superior într-o zonă de atitudine izolată și inaccesibilă, cu corelativa decepție a coborîrii între semenii muritori. Acest din urmă motiv pleacă de la ființa hieratică a înorogului, prin care Cantemir se simbolizează pe el însuși, așa cum, pe calea unei experiențe similare, Eminescu se va simboliza în *Lucifer*.

La rîndul său, iluminismul românesc, reprezentat de Școala Ardeleană, a fost, împreună cu cel italian, printre puținele care a depășit caracterul internațional al acestui curent, promovînd și ideea emancipării naționale. Se recunoaște și acti- o nătrăsură care premerge, pe plan universal, începutul vechului al XIX-lea, secol care ne va aduce cele mai variate surprize în aria marilor valori artistice anticipatoare.

În rîndul acestor surprize vom începe cu *Zburătorii* lui Eliade. Avem în față singura creație poetică a aceluia timp, care se desparte de motivul sentimental, idilic sau elegiac, al îndrăgostiților tineri, și prezintă pentru prima dată o analiză exactă, fină și pătrunzătoare a tulburărilor biopsichice pe care le aduce adolescența. Ba chiar putem spune că este, cu o largă anticipație, prima desvălîrșită confesiune psihanalitică din literatura universală. Rămînem surprinși, constatînd la ce grad de intensitate a văzut Eliade totul cu un ochi evoluat de veac al XX-lea. Cînd ne gîndim cît de percutant a acționat această temă într-un tirziu, pe pragul vechiului nostru, mai precis în 1896, odată cu *Deșteptarea primăverii* (*Frislings Er-*

9

wachen) a lui Frank Wedekind, putem evalua dimensiunile anticipatoare ale *Zburătorului*. Spre deosebire însă de Wedekind, care procedează cu brutalitate, înscind motivul într-o atmosferă de cinism amar și întunecat, Eliade, cu atâtea decenii înainte, ne face mai mult să-l admirăm subtilitatea de nuanță, pe calea căreia ajunge să asimileze precizia analizei într-un climat magic de fascinantă poezie.

În cu totul alt sens, un exemplu contemporan cu *Zburătorul* ne oferă în Moldova Alexandru Lăpușneanu. Este primul exemplu de realism aplicat la narațiunea istorică, gen prin excelență romantic. Prosper Mărimé, scriitor cultivat de Negruzzi, aplicase pentru prima dată realismul tot la un registru romantic, acela al exotismului. Odată cu metoda realistă, scriitorul francez substituie și asociați-onismul digresiv al romanticismului printr-un concentrat finisat stilistic. Experiența și călătoriile lui Mărimé se văd extrapolate de Negruzzi, de la planul spațial exotice la cel temporal istoric. Dar prin această lăluie precedă cu peste două decenii pe Flaubert. Romancierul francez nu va face decât același lucru, adică va aplica realismul stilos și perfecțiunea stilistică la genul pînă atunci larg, adică va dedica al narațiunii istorice. Sub unele aspecte, însă, Negruzzi îl va preceda pe Flaubert nu numai în noua tratare artistică a istoriei. Motivul, bunăoară, al morții prin otrăvire exista de milenii în literatură, dar nu exista analiza atentă și realistă a fenomenului. Negruzzi o face pentru prima dată în finalul lui *Lăpușneanu*, unde redă magistral simptomele otrăvirii, convulsile ei, precum și reacțiile psihice ale muribundului. Și aceasta cu șaptesprezece ani înaintea Doamnei Bovary.

Într-un sens nu mai puțin important ne solicită și Alexandru din *Pasteluri*. Surprimem aici o serie de mici ansambluri, însumate din schițe de imagini *discontinui*, ceea ce ne face să identificăm în bardul din Mîrcești pe unul din primii poeți între impresionisții europeni. Aceasta ținînd seama că cele mai multe pasteluri datează dinainte de 1870, începînd din 1867. De aci calitatea de precursor a lui Alexandri se va răsfîrșe cu ecouri și mai recente. Acele puncte de impresii din *Pasteluri*, cînd se alătură unele de altele în alcătuiri mozaicate, inaugurează o metodă care doar mai tîrziu va fi ilustrată de poeziaismul pictural francez. De cele mai multe ori, însă, aceste schițe de imagini se află pîlcose, apăsînd la diferite distanțe, lăsînd goluri între ele. Mai cu seamă în priveliștile de largi albul zăpezii echivaloază cu albul hîrtiei în care se află înfipte insular imagini, din peisajul extrem-oriental. Prin această optică *discontinuu* Alexandri premerge nu numai impresionismul, ci și un întreg filon al poeziei din veacul nostru, acela lăluie poezie de notații, care a pătruns la început și în lirica expresionistă.

În privința lui Eminescu se deschide un capitol atît de vast de anticipări pe plan universal încît, în cadrul de față, nu le putem nici măcar schița, așa cum am făcut mai sus. Ne vom opri doar la un singur aspect, pe care ni-l oferă *Oda*. Este, în lumea modernă, poate prima expresie lirică a existențialismului, care pînă atunci mai avusese unele precedente doar în proză și în dramă (Georg Büchner). Motivul central al *Odei* se leagă de dezalienarea propriilor ființe. Această aspirație atinge la poetul nostru punctele extreme fiindcă, așa cum va repara abia în veacul nostru la Rilke, se extînde nu numai asupra vieții, ci și asupra morții; că să pot muri liniștit, pe mine mă redîm. Acestei ideii, în esență, a unei morți dezalienate, va fi expri-mată de Rilke mai tîrziu prin versul dă, Doamne, fîcărui moarte sa (în *Stundenbuch*). Ne mulțumim numai să enumerăm fugitiv și înconplet celelalte note anticipatoare la Eminescu, extrase îndeosebi din *postume*. Reținem, astfel, poezia orăului mare, grotescul în sens modern, absurdul, versul liber, apariția voită a lexiconului prozaic cotidian în pozie, chiar optica filmică, atît în izolarea apropiată și mărită a prim-planurilor sugestive cît și în varierea aceluiași obiectiv peisagistic cu iluzia că

s-ar mișca el către un ipotetic aparat de înregistrare. N-am dat decît simpla în-șuire incompletă a unor date pe care le-am demonstrat în altă parte, ceea ce nu putem face și acum, în această redare rezumativă.

În aria interesului de față mai intră și Creangă, despre care s-a crezut multă vreme că ar fi numai al nostru și că numai noi îl înțelegem. Așază nu se mai cere demonstrat în mod special că acest fiu al Humuleștilor aparține lumii. Una din contribuțiile veacului al XIX-lea se relevă în introducerea vîrșilor copilăriei ca obiect al tratării literare. Motivul copilului se vedea, însă, interpretat în mod ideal ro-manic. Această constatare este prilejuită nu numai de Gavroche al lui Hugo sau de fetița cu cutia cu chibrituri a lui Andersen, ci și de atîtea personaje infantile ale scriitorilor recunoscuți ca realități. Varietățile, în această privință, apar ne-firite. Ni se dă copilul oprit și chinuit (Dickens), copilul aventuros și eroic (Mark Twain), copilul vederilor cu caracter pedagogic, de la genul *Bildungsroman* pînă la *Coore*. Imaginea idealizată a acestei vîrș se transmite pretutindeni aceeași din romanticism în realism. De aceea, Amdințiu atît de vîi ale lui Creangă se numără printre primele creații, care supune copilul unei tratări *realiste* în toată puterea cuvîntului. Este o imagine care va fi amplificată și complicată psihologic abia în veacul nostru. Dar multe din aceste explicitări mai tardive asupra copilului se și află dinainte — împlete și sintetic — la Creangă. Și ne-am mîrginit numai la contribuția anticipatoare a Amdințior, fără să mai amintim și alte note de aceeași na-tură din Harap-Alb.

În sfîrșit, în cea ce-l privește pe Caragiale iarăși nu-l putem schița încreaga însemnată, fiindcă expresiile premergătoare sînt aproape tot atît de bogate ca și la Eminescu. Pe lângă faptul că *O scrisoare pierdută* este nu numai prima, dar pînă acum singura comedie a lumii care atinge amploarea unei epocii eroi-comice, cu două tabere rivale în luptă și cu promovarea pe scenă a comicii *colectiv*, mai există în creațiile sale și alte note care atrag interesul nostru. Nedreptăția și nă-păstulă *Năpăstulă* relevă un stadiu mult mai avansat în dramaturgie decît momentul lăsen, contemporan cu cea piesă. Alături de teatrul lui Tolstoi și al lui Strindberg, care numai cu puțin o precedă, drama lui Caragiale se numără printre primele prevestiri a ceea ce va fi creația stremă de avangardă. Fixarea intensă a demoniei interioare, a subînțeleșurilor abisale din om, în sfîrșit, a ceea ce Săruie va numi *teatrul de situații*, se află cu anticipație în *Năpăstulă*. În orice caz, pe la 1890 nici teatrul francez, cu toată noutatea lui Maeterlinck și a lui Claudel, nici cel englez, cu toată vîlva stîrnită de Shaw, nu ajunseser încă la acest stadiu. Nu mai avem răgazul să comentăm și alte date anticipatoare la Caragiale, stilul telegrafic, literatura-do-cument și literatura-colaj al realității, în sfîrșit absurdul limbajului și filiația cu Eugen Ionescu, de care s-a mai vorbit.

Ne oprim pentru moment aici, la zoriile veacului XX, care va fi și mai bogat la noi în mari anticipări. În legătură cu acest capitol ne vom rezerva un alt ciclu de demonstrații. Am avut, desigur, și o literatură de *imitație*, așa cum s-a spus. Unde, însă, n-a existat, la un moment dat, așa ceva? Pe de altă parte, nici o cul-tură nu la ca reprezentative etapele sale de secetă sau figurile sale literare mă-runte, ci înverșurate cu funcțiunea de purtătoare a esențelor noastre perioadele și personalitățile mari. Dacă privim sinteza extrasă din contribuțiile acestor pe-riode și ale acestor personalități, putem spune că una din trăsăturile de seamă ale literaturii românești, în ordine comparativă, este precocismul. Există atîtea exemple care demonstrează că, înaltele altora, noi am realizat numărate forme și am afirmat numărate conținuturi, oficializate mai tîrziu pe plan universal în cadrele unor literaturi străine de mare circulație. Expresia *protocronică* în sine rămîne, însă, a noastră.

LIMBA ROMÂNĂ INSTRUMENT AL POEZIEI UNIVERSALE

Orice limbă vie înseamnă promisiunea concretă a unei literaturi, a unui spațiu cultural inedit. Acest spațiu nu pre-există operelor: el ia ființă, se afirmă și sporește pe măsură ce creațiile autohtone vin să-l populeze cu prezența lor fizică, asemenea unor obiecte ireductibile care-l determină; modul în care se dezvoltă ține de legi imprescriptibile, dictate de structurile cele mai adânci ale etnosului național, dar și de osmoza creatoare a culturii autohtone cu celelalte culturi. Un sincronism al conținuturilor și formelor de cultură se conjugă mereu cu impulsuri și structuri izvorînd din realitățile istorice și sociale, din orientări deliberate, dar și ca rezultat al unor tropisme culturale care manifestă adesea afinități și opțiuni ce scapă unui factor regulator conștient. Supuse spiritului general al poporului cărui aparțin, legate de materia concretă a limbii lor, personalitățile creatoare de literatură imprimă culturii linii de forță înscrise în propria lor formație culturală și filozofică, în sfera unor relații de gust ce diferă de la un scriitor la altul. În fața sa de constituire, orice cultură manifestă un organicism încrîncenat: spațiul cultural autohton se poate compara cu creșterea organică a unei plante uriașe, al cărei « program » biologic e înscris, potențial, în plasma insalvabilă a străfundurilor sale etice și istorice, în virtuțile plămuitoare ale limbii care o adăpostește și generează, dar care nu repetă neapărat « o schemă » ideală. O cultură tină, cum este cultura română, care a început să se afirme prin monumente de limbă literară

abia odată cu Iluminismul și Romanticismul european, și-a creat spațiul ei specific ca o reacție sincronă la aceste orientări culturale, fără a resimți imediat, ca o lipsă organică, absența Clasicismului la temelile sale. Nevoia de modele, inerentă tuturor culturilor aflate în proces de formare și afirmare națională, a fost satisfăcută, la noi, printr-o rapidă consacrare a marilor valori romantice autohtone: în mai puțin de 50 de ani de la apariția lor, Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Maiorescu au devenit « clasici ».

Dar pe măsură ce un spațiu cultural sporește, lărgit și aprofundat de marile opere literare naționale, populat de ele ca de niște celule vii în care respiră spiritualitatea înalienabilă a întregului popor, — în interstițiile lui se dezvoltă un alt spațiu: un spațiu vid, care nu e decât apetența ideală spre conținuturi și forme stilistice străine, de circulație universală, — acelea pe care cultura națională n-a avut nici șansa, nici răgazul istoric de a le cunoaște pînă acum. Se declară, astfel, în sinul oricărei culturi, o foamă de universalitate: marile opere ale culturilor străine nu se mai prezintă ca niște fructe rare, la dispoziția exclusiv a personalităților creatoare, pe care le stimulează și le fecundază, ci devin o necesitate impetuoasă a unui întreg climat de cultură națională care, confirmat în potențele sale, se simte dintr-o dată solicitat de tot ceea ce constituie gloria literară a umanității, angajat într-un fel de competiție a asimilării de valori neperlitore. Cu alte cuvinte, orice cultură națională tinde, la un moment dat, să nu rămână străină de nimic din ceea ce formează patrimoniul cultural-artistic al omenirii. Umplerea acestui gol de creștere se face prin vastă operă de traduceri din literatura universală: fiecare limbă vie vrea să aibă, acasă la ea, adică în forme de expresie care o definesc și o impun, marile monumente ale literaturilor străine.

2.

La noi, primul fenomen de contact cultural osmotic s-a realizat cu cultura franceză, o cultură care — după părerea lui L. Blaga — ar fi mai mult « modelatoare » decât « catalitică », adică mai dispusă să ar fi sprînjinită decât să fertilitizeze. Și totuși, pe oricare premise obiective s-ar fi sprijinit acest proces modelator — voi remarcă doar înrădăcirea dintre cele două limbi, precum și formația franceză a primilor noștri poeți — cele dinții traduceri se însoțesc, la scriitorii care meditează asupra artelor, de o foarte clară conștință a posibilităților specifice de expresie ale limbii române, de afirmarea unor forme literare autohtone, ca replică la modelele propuse de dincolo de Rin: procesul de receptare și asimilare a unor influențe se combină, neîndoindu, cu un energetic act de delimitare și afirmare națională.

Voi da un singur exemplu. Scriind despre Gh. Asachi, unul dintre primii noștri poeți mai importanți, I. Negoiescu sublinia, pe bună dreptate: « Cu privire la poezia română, tot în Reprezentația tragediei Saul, Asachi observă just preeminența versului eroic de 16 silabe, respingînd versurile iambice, trohaice și dactile de tip italian sau francez, care — nu plac urechii noastre și sînt prea scurte spre a rosti vreo idee deplină ». — De la Conachi la Grigore Alexandrescu — conținut cricului — versul lung romănesc și-a dovedit eficiența și, cu rare excepții, însuși Asachi s-a simțit mai la larg într-insul », (« Gheorghe Asachi », în Ștefan, nr. 1, anul 1974). Remarcă este deosebit de prețioasă. Așadar, Asachi refuza supunerii la forme prozodice străine lăzindu-se pe o dublă motivare: una ce releva structura poetică romănescă deja formată (« nu plac urechii noastre »), a doua care releva structura desfășurată, încă nedeprinsă cu lapidarul și elipicul, a limbii noastre (« prea scurte spre a rosti vreo idee deplină »). Ceea ce dovedește, fără puținții de tăgădă, că, pe terenul confruntărilor, spiritul de imitație era mereu censurat de afirmarea unui specific și a unei personalități stilistice a limbii naționale. De remarcă că

refuzul lui Asachi nu se putea întemeia pe tradiția versului popular autohton, dominat de metrica scurtă, ci tocmai pe tradiția, abia constituită, a versului nostru cult, în stare — chiar la începuturile sale — să-și afirme caracterul propriu.

În articolul citat, același critic insistă asupra reacției personale a lui Asachi față de sugestiile unor texte străine: « Lăsînd la o parte puținele rime preluate integral sau parțial (le vorba de *tîlmăcirea Satirei a VIII-a* de Boileau, n.n.)... trebuie remarcată puterea de invenție a tîlmăcitorului, cînd renunță la rimele date: Nubiyie Lybie (fermane-africane), indiscrete-gazette (parapete-gazete); cînd le adaptează ca idai: choc-froc (frac-comanac), orge-egorge (legume-sugrume); villes-civiles (cetate-delicate); cînd recurge la rime neologice fără corespondență în textul francez: Maroc-dobitor, scandaloașă-duloasă, secret-planet, în el-duel, prelinde-merlinde, papagal-tribunal, animal-scandal, frămîntat-fabricat, sentiment-prézent, bravură-vînt, văscăură, carieră-barieră, moral-met, piramide-aspid, filozofie-să fie, Junime-clime, patriot-poliolit; cînd în sfîrșit rimează neaos, dînd prospeșime traducerii: rumigător-ginditor, gloate-poate, funt-cîunt, clocoi-nol, ghebo-fîc-Frumot, guli-motan; sau rimează compus: apasă-deșteapă-să. Liberate tîlmăcării dă chiar rezultate fericite, adăugînd anumit haz versiunii românești. Boileau zice: *Et jamais juge, entre eux ordonnant le congrès*. / *Do ce bulșesque mot n'a salté ses arrêts* — iar Asachi: *Si-un assas petrupeudic judecînd cu upa-nchiș / Nu încheie o sentință ce rămîne numai scrisă*; mereu Boileau: *Débrouille des vieux temps les querelles célèbres* — iar Asachi: *Să descurîd din vechi hîrtzoage uricul de antice gînte*... »

Astăzi, nouă ne este imposibil să apreciem rezonanța exactă, în epocă, a textului neologizant utilizat de Asachi. Putem doar să remarcăm că vocabularul lui — atît cîvintele cu iz neoașist, cît și cele împrumutate — se înscriu pe linia de dezvoltare firească a limbii literare, corespundînd simbului lingvistic actual. Chiar nelăbuit în ansamblu, o atare traducere implică fecunditatea intelectuală înseși de a traduce: confirmate de evoluția ulterioară a limbii literare, un împrumut străin ori, dimpotrivă, refuzul lui devin fapte de stil la fel de semnificative în planul estetic.

3.

Nu e nevoie să-l citim în întregime pe Eliade, pentru a ne da seama că, odată cu el, limba și cultura noastră atinge un moment eroic în care sublimul se învîlve în grotescul. G. Călinescu — care, în *sa Istorie a literaturii române, 1941*, notează nu fără malicie: « Probabil fiindcă nu știa latinește, Eliade deveni italianist » (p. 138) — desvîlve un repertoriu aberant de italianisme pe care scriitorul voia să le asimileze: « pictorul deplînge *mulleri*, *dame*, *donzelle*, care sunt pline de *belleffe*, *bellissime*, *dilecte*, cu *bella capellur*, *amarosse*, *radiose*, cu *occhi langhizi*, *ce merică un bocu*, cu *sîni* care se gonflă. *Covaterul* cu *sabla appendidă* se cade să *la diffese* *damei amate*. » Dar, să recunoaștem, tot el introduce termenii confirmați ulterior: *afabili*, *adorabili*, *absurd*, *actual*, *abusiv*, *object*, *absolut*, *calosot*, *conjugat*, *crystalin*, *consequent*, *inprat*, *inert*, *implacabil*, *inefabil*, *juvenil*, *legal*, *legitim*, *mistic*, *nupital*, *pervers*, *serafic*, *suav*, *venereabil* etc.

În fond, împrumuturile care se pot aduce lui Eliade vizează graba și radicalismul unei epoci. Cîincizeci de ani mai tîrziu, limba noastră se va dovedi destul de matură pentru receptarea unui atare vocabular, iar G. Coșbuc îl va utiliza în traducerile sale din Dante. Aceasta înseamnă că ceea ce, în anul de grație 1940, apărea ca preluată nemotivată avea să devină, mai tîrziu, setea reală de îmbogățire a lexicului, sacisfăcută fără tulburări lingvistice prea mari. Nu capriciul unei rime fericite, ci intuiția, peste timpuri, a izbinilor ascuse în eșecul eliadesc... — i-a dictat lui Eminescu primele două versuri din elogiu adus temerarului său înaintaș:

Eliad zidea din visuri și din basme seculare

Delia biblicilor sînte, profeșilor amare...

Excesive în momentul cînd au fost roșite și întreprinse, tentativele elladești nu puteau fi, la 1870 — data cînd Eminescu a scris *Epigoni* — decît niște « profeții amare », dar nu mai puțin — profeții! « Vincovat » în planul istoric, Eliade mi se pare astăzi perfect absolut în planul estetic, deoarece problema care se punea pentru el era aceea de a re-încorpora într-o substanță sonoră, singură, care-i stătea la dispoziție și îl justifica în fata istoriei și eternității. A modela, a schimba structurile, oficializate de către practică, ale unei limbi în sensul originii sale, adică în singurul sens care putea să o fertilizeze, este o întreprindere nu aîd de utopică, pe cît putea să pară atunci. Un instinct sănătos și fecund, ce trebuie cu grijă descîrpat dincolo de orice exces, se măturăse aici, ca una din garanțiile viguroase ale înforțării expresiei artistice românești. Ca o femeie care naște, sugrumată de tributul de suferință pe care e obligată să-l plătească destinului, limba română răscuște prin Eliade, răgușit și necartulat, dar proferînd sunetele esențiale, profunde ale originii sale latine, manifestîndu-se astfel specificul și vitalitatea.

4.

De fapt, ceea ce limba română naște între 1800 (Alecru Văcărescu murise cu un an mai înainte) și 1883, data ultimei versiuni a sonetului eminescian *Veneția*, este propria sa ipostază literară cultă, adică nobila instituție a versului românesc. În *Curs întreg de poezie generală* (1868) Eliade identifică genul specific românesc deopotrivă în versurile folclorice și în cele culte: « Pentru ce, oare, tot românii din oricare parte a României își simte limba sa proprie atît în versuri ca ale Văcăreștilor, cît și a poezilor fără nume din popor? Pentru că e un ce care este propriu românesc din orice oare, tradițional de la pîrîinși sau mai bine mamele noastre, pe cînd limbajul circovnicilor, calemgurilor trecuți este cu totul străin de genul limbii. » Și, mai departe: « Acest geniu de septesprezece secoli viază și conservă limba României: aceasta a condus pretutindeni pe traducătorii cărților Ecclesiei noastre. El a condus pana Văcăreștilor, Donicilor, ... Alexandrescilor, Bolintineilor... » (Apud Ladislav Găldi: *Introducere în istoria versului românesc*, p. 151). Considerațiile lui Eliade despre ritm, cezură, rimă, îngambament (pe care-l numește « crăcîntură »), precum și exemple practice de: ritm trohic cu influențe din folclor, dodecasilab trohic (*Mergi după făcîie ce îți dă credință*) utilizat pentru a traduce un decasilab lamartinean (*Marche, ou flambeau de l'espérance*), tipul de vers ce stăpînește evocările istorice ale lui Bolintineanu (*Pe o stîncă neagră, într-un vîrș castel*), sonet cu rimă rară, schema *abba, baab*, pe care-l va folosi mai tîrziu Eminescu, endecasilab, măsura « după care — spune el — au cîntat sau au vaticinat toți poeții fetei al Italiei, i sacri voti ca Dante, Ariosto, Tasso, Petrarca pînă la Alfieri », terținele de aceeași inspirație, dar îndeosebi alexandrinul românesc pe care-l recomandă pentru caracterul său pur iambic (*Tăcere are totu și nemîncare plînd / Încîntec și descîntec pe lume s-a lăsat*), la care se adaugă tentativele sale în domeniul versului liber, — iată, sumar, contribuția acestui mare spirit, preocupat de întemeierea prozodiei românești.

Nu voi insista asupra aportului fiecărui poet în această eroică perioadă a începuturilor. Important este că, în contact cu diverse texte străline, mai ales franceze (Eliade traduce din Lamartine și Hugo, C. Negruzzi din Hugo, Puskin și Antioh Cantemir, Gr. Alexandrescu din Lamartine și La Fontaine, Bollic din Auguste Barbier, Bolintineanu din André Chénier etc.) și mai tîrziu germane (Eminescu), se formează și se rafinează nu niște simple scheme ritmice goale, nu niște măsuri

silabice automate, — ci adevăratele tipare ale expresiei poetice culte: cu alte cuvinte — mașinăria subtilă și prestigioasă care va produce înefabilul poetic românesc. Prin simplă variație de măsură și accent, unitățile ritmice fundamentale vor crea alternanțele sprincene ale lui Bolintineanu, versul sentențios sau narativ al lui Gr. Alexandrescu, versul evocator sau descriptiv al lui Alecsandri, versul filozofic sau satiric eminescian, precum și alternanțele cantabile ale așa-ziselor « romane ». Iar unitățile metrice mai largi, strofice, vor cristaliza în modalități expresive puternic individualizate: scenele mișcate ale lui Bolintineanu, tablourile pastorelor lui Alecsandri, accentele dilitramice sau satirice desfășurate pe mari perioade din poeziile lui Eminescu sau Macedonski. Nu trebuie să uităm deloc conștiința poetică a celui timp: versul clasic, în toată varietatea formelor sale, constituia pentru orice cultură națională posibilitatea însăși a literaturii: « la forme appelle vers est simplement elle-même la littérature », iar « vers il y a s'agit que s'accentue la diction, rythme des que style », spune Mallarmé.

Cerțușirea că tiparele ritmice au o supremă virtute plămuitoare e acic de pronunțată, încic aproape toate traducările vor fi, în același timp, adaptări: limba literară simte nevoia vitală de a-și forja și desăvârși instrumentele de expresie și — în scopul acesta — « împrumută » forme și conținuturi fără sentimentul de a rămnea dator: pentru a-și realiza înimitabilele sale cadențe, Eminescu primește sugestii concrete de la diverși poeți străini minori, fără a manifesta nici un respect față de paternitatea Ideilor. Un imperativ al cîntecului își afirmă peste tot prioritatea față de imperativul spunerii: limba noastră literară naționalizează tot ce atinge. De acum înainte, întemeiată pe creația unor forme care vor constitui tradiția sa proprie, literatura română — poezia, mai ales — beneficiază a unor valențe expresive conținute în limbă, va putea să treacă, uneori cu desinvolură, la o nesistematică, dar inspirată totuși, operă de transpunere în spațiul ei cultural a unor modele de poezie universală.

5.

Pe linia ce desparte ultimelo două secole, un prim contact mai aprofundat, hrînit de o pasiune aparte, cu diverse modalități lirice străine vine să confirme rafinarea instrumentelor poetice românești: e vorba despre activitatea de traducător a lui Ștefan O. Iosif. Poet român minor, dar de o indiscutabilă sensibilitate și finețe a simțirilor, stăpîn pe mijloacele prozodice și ajungînd adesea la ritmuri deosebit de expresive, Iosif e totuși mai interesant în tălmăcirile sale. Preferărilor săi, dacă ar fi să judec după cantitatea poeziilor traduse, par a fi Heine și Petöfi; dar alături de aceștia trebuie să fie amintiți Bürger, Keller, Lenau, Uhland, Goethe și Schiller, iar din alte literaturi Burns, Caspucci, Li-Tai-po etc. Altele nume, foarte diferite ca expresie poetică, ridică una din problemele esențiale ale traducătorii — restituiră în tălmăcire a sunetului genului, a timbrului specific fiecăruia poet — problemă pe care, în general, n-o rezolvă cu succes decit o limbă literară perfect stăpînită pe mijloacele sale, mlădioasă și totuși plină de personalitate, capabilă să dea în măsura în care primește. Realizările lui Iosif sunt adesea surprinzătoare prin puritatea lor. Chiar dacă, uneori, severitățile germane se estompează în traducere — « Cavalerul Olaf » al lui Heine, de pildă, e « îndulcit » datorită rimei, care nu există în original:

Vor dem Dome stehn zwei Männer,
Tragen beide rote Röcke.
Und der eine ist der König,
Und der Henker est der andre.
(Doi bărbați de-un ceas așteaptă



linbară a anului o mie nouă sute patruzeci —, era scuturat de noi pe totdeauna.

Există deci un moment cînd, la Adamclisi, privirea rămîne pironită asupra unei leșpezi, deosebită de toate celelalte: nici oști, nici captivi; o turmă doar, surprinsă de prăpîd, se învîlmădește, saltă, căutîndu-și parcă leșiera din hotarul clopit. Blîndețe rup șirul reprezentărilor violente, înserînd cu un farmec straniu și distonant înfrîncarea. E cotitura tematică, icona pivot a marelui cordon, metopa mioarelor.

Dincolo, în cetatea eternă, zveltul fulor pereche desfășurînd în vălăuic imaginea supunerii și biruinței, suie la pas cu întreg teatrul său de bătălie, din spirală în spirală, progresînd spre scenele deznădămintului ultim. Friza se îngustează treptat pînă cînd înfrîntul — umilit, sfîrtecat, robit — e alungat de pretutîndeni. Cei ascunși în văgăuni sînt coborîți din munți spre șes



UN ARHETIP AL BIRUINȚEI

Două semne perechi pe tăcutul palimpsest al actului nostru de naștere au fost și rămân sigiliile de sînge: încinse cu același brîu de război, Columna din For și Trofeul triumfal dintre Mare și Dunăre, răsăr într-adevăr, la locurile lor, în pavimentul Romei și pămîntul României, ca peceți indelebile de luptă și moarte.

Înredelind vertical spațiul pentru clipa venirii noastre pe lume, cele două coluri — stîlp și trunchi — figurează, aici și acolo, simboluri gemene ale Victoriei. E o Victorie bifrons, născătoare a unui adînc paradox: căci din înclăștrare astfel întipărită în cremene, nu învingătorul celebrat e cel ce-a biruit pînă la urmă timpul, păstrîndu-și numele și titlul, memoria și conștiința triumfului, ci, printr-un revers unic, — cel înecat atunci în sînge și învins. Expărtate mii de leghe una de cealaltă, pietrele rotunde se îngînd întregind una în tîlc.



În paradoxul robului învingător se ascunde, provocator, o constantă simbolică, definitorie pentru genealogia unui popor născut din încrucișarea armelor, așezat la răspântia imperiilor, sfidînd însă și anulînd, pînă la urmă, forța fierului printr-o tărie sorbită din izvorul altui clocot. Cifrul dăinuiri unei țări românești — singură moștenitoare a numelui cetății mame — a putut fi privit și ca enigmă și miracol. Cheia nu s-a găsit însă niciodată în tolba cu săgeți sau în tureta cizmei. « Nu voim decât să putem fi un străt de cultură în această parte a Europei ». « Trebuie să fim un străt de cultură la gurile Dunării », spunea și repeta răspicat Eminescu, comentînd acum aproape un secol, în coloanele « Timpului », vocația României la alt moment crucial, anul șaptezeci și șapte.

De la Hesiod la Milton, un loc clasic al peisajului culturii Europei a fost Îmbîlînzitorul, a cărui întrupare, celebrată în melos și vers, rămîne păstorul-



întăret, civilizator al forței brute, altui primordial de dulceată în crucea sălbăticiunii. Ecoul acestui simbol major în spațiul nostru, vocea Mioriței, confirmă, în cutremurătoarea ei seninătate, tocmai întînderea și profunzimea pinzei noastre de cultură, mai puternică, prin trănicie, decît toate brutalitățile istoriei. « Dar tu de omor să nu le spui lor ».

Depănată în panglică sură pe mărturiile noastre de naștere și de botez întru sînge, la Roma și Adamclisi, istorisirea mută este una: un singur fir conducător străbate prin matca de cremene norînd, în cilindrii dăltuiți, aceeași tragedie. « Dar tu de omor să nu le spui lor ».

Ideogramele înfășurate pe cei doi scripeți fiși — martori al venirii noastre în istorie —, se lasă recitate în adîncime cu fiecare nou prilej de sărbătoare și izbîndă, mai oportun ca oricînd în acest August fierbinte, cînd, în urmă cu treizeci de ani, jugul altei cumpene de răstîgniri și sfîșieri, — vara

La biserică, în poartă;
Rege-i unul, gide-i altul,
Haine roșii ambii poartă), —

în general versiunile românești « prind » ceva din inefabilul originalului. Vestita « Loreley » e redată nu numai în melancolia ei aburoasă, ci chiar în expresivă inegalitate metrică, « Lenore » a lui Bürger e un « ecou » extraordinar al unor cadențe inimicabile, deși forma strofică e modificată:

Auzi de-odată trap-trap-trap,
Copile bat aforă,
Un călăreț s-aprân drum
Și urcă-nec pe scară...
Lin sună micul clopoțel —
Cling-ching-cling fără veste...
Și de la ușă, lin de tot,
Vin șoptele aceste...;

Iar alternanțele metrice din « Ucenicul vrăjtor » de Goethe sunt deosebit de sugestive. Delicat și melodic, Șt. O. Iosif a simțit din cînd în cînd nevoia de a « înfrumuseța » originalul, adăugînd rima acolo unde aceasta nu exista. Traducerile din *Romeo și Julieta*, făcute probabil după o versiune germană, ne oferă o asemenea mostră: în felul acesta, tîlmăcitorul îl anticipază pe Ion Barbu care, transpunînd — cu mijloace proprii superioare — scene din *Richard III*, a sacrificat tonul specific poeziei dramatice a originalului shakespearean, menit rostirii de pe scenă, în favoarea unor reușite lirice.

În orice caz, la 1900, spațiul poetic românesc se îmbogățește datorită cîtorva echivalențe lirice care — păstrînd, pe cît se putea, structurile textelor străine și diferențînd timbrul personal al poezilor traduși — se impun prin firesc și muzicalitate, marchează cele dintîi izbînzii ale așa-numitei traduceri fidele.

6.

Confruntarea cu una din capodoperele umanității are loc în 1907 cînd G. Murnu publică traducerea *Iliadei*. G. Călinescu consemnează în termeni superlativi acest eveniment: « Apariția *Iliadei* (...) constituie un moment fundamental în evoluția limbii literare. Marele poem clasic era în sfîrșit împămînțit și putea exercita o înfrîngere nemijlocită asupra conștiinței estetice. *Iliada* și *Odissea* în interpretarea lui Murnu sunt niște capodopere, superioare *Eneidului* în versiunea Annibal Caro, *Iliadei* lui V. Monti, *Iliadei* și *Odissei* lui I. H. Voss. Putine literaturări se bucură de traduceri mai norocoase. » (*Istoria literaturii române*, p. 581). După ce remarcă « invenția verbală extraordinară », « unghiul (personal) de creație », scela critic notează, în treacit, un lucru cu totul excepțional pentru ceea ce îl interesează aici: « (Murnu) a văzut în epoca arhaică a Greciei o lume de păstori (cu instinctul său de om de la Pînd), de haiduci arțăgoși și ne-a dat un Homer oieresc, ușor parcă de la stîna. De bună seamă că imaginile pastorale sunt realmente în Homer, G. Murnu le-a făcut traco-dace, le-a tîrînit. Toate privilegiile cu vite, cu turme, cu oșpețe sunt de un specific românesc izbitor, s-ar zice scoase prin sugestie din « San Marina » lui Bolintineanu. » (p. 581). Ultima parte a frazei este esențială: la cea dintîi înfrîngere cu mar-ea poezie a lumii, limba română atestă că are, îndărătul ei, nu numai un univers de spiritualitate autohtonă, în stare să încorporeze în viziune proprie universul original homerice, dar mai ales o tradiție literară dela împusă și fecundă, adică o viziune literară, un plan de cultură autohtonă capabile să preia sugestiile originalului. *Iliada* lui Murnu devine operă de cultură românească nu numai pentru că cele două universuri de civilizație materială (lumea elementară

Deasupra însă, dincolo de culmi, acolo unde banda triumfului sîngeros se apropie de sfîrșit, printre tufe de vegetație pitică, o turmă urcă cu două-trei oi stinghere în frunte, pierzîndu-se în unghii închis alcătuiind capătul cel mai înalt al simbolului. Deasupra, — balta, piatra nădă, urma nevăzută a unor tălpi de împărat, de veacuri prefăcut în scum, de noi păstrat în zestreă amintirii, făcînd troian, un zid apărător în jurul vechii vetre. Și cerul, limpede, deasupra.

O întrebare stăruie în fața straniei mărturii coincidente. Care e rostul acestor oițe, înconunînd, între arme și trîmbiți, înfăptuirile zdrobitoarei mașini de război defuncte, la umbra aculelor imperiale, atunci victorioase? Săpătă de miini anonime pe semnele identității noastre, în inima Romei și umărul de granit al Dobrogei Române, metafora va fi avînd pentru noi, popor necălcător de graniți și iubitor de pace, valoarea unei premoniții de ursită: animal oracular al blîndeței, mioara șoptește de sorși răsturnași; cîntă, clar-văzător, ultimul nostru cuvînt înaintea forței brute: e fluierul ce îngenunche și adoarme fiara, un arhetip al biruinței, Mioara ca simbol răzbunător al păstrării, mai tare, înaintea urgiei, ca vulturii policefali ai morții.

ANDREI BREZIANU

a lui Homer, lumea păstorească a străbunilor noștri) se suprapun firesc, ci îndeosebi pentru că noua expresie literară a traducerii se înscrie în stilul cultural și literar al tradiției noastre, reluând sunetul și mișcarea tablourilor unui poet român ca Bolintineanu. Abia acum se înțelege, pe deplin, întreaga semnificație a termenului «a împămînteni»: el marchează efortul stilistic de a planta o operă străină în solul cultural al altei limbi, în așa fel că originalul însuși pare o prelungire a propriei tale tradiții literare. Cu *Odiseea*, după același Călinescu, «autohtonizarea e desigur virsă», «traducătorul descrie cu stăruie ușurință ca și când n'ar avea în față un text care să-l țină pe loc». Impresia de lucru izbutit sporește și datorită faptului că Murnu operează acum pentru endecasilul românesc care — între timp — cîștigase desula forță și dinamică pentru a fi un instrument de expresie literară firesc, precum și împlinirea că traducătorul posedă un lexic extrem de bogat ce acoperă complet spațiul rostirii românești.

Murnu nu e un traducător fidel, și faptul se poate ușor explica: nu e vorba de materialul limbii, care ar fi rebarbitiv față de diverse conținuturi, ci mai mult de înverșunarea stilistică, de forța personală de care dă dovadă traducătorul reducînd la propria sa modalitate de viziune și expresie tot ce înfățișează în original. Plasticitatea organică, structurală a unei limbi servește întotdeauna mai întîi pe cel ce o minulește cu forță și cu desinvoltură. Tălmăcirile lui Murnu — care vor fi continuu, ca spirit de independență față de original, de către poezi ca Argezi sau Ion Barbu — se alătură firesc traducerilor fidèle, fără ca aceste două moduri de a tălmăci să se nege reciproc. Fenomen de diferențiere stilistică, infidelitatea traducerilor de poezie ține, în primul rînd, de personalitatea celui ce traduce, și numai în al doilea rînd de structura sau virtușile limbii române înseși.

7.

Dacă Murnu «împămîntenea» valorile descriptiv-poetice ale lui Homer recurgînd la un lexic extrem de variat, parcă vrînd să ilustreze o exhaustivă hartă lingvistică, Coșbuc — în traducerea *Divinei Comedii*, mai ales partea «Paradisul» — se modelează pe original începînd chiar de la stratul material al vocabularului. Desigur, prăpastia dintre elină și română stătea ca un obstacol de neînvins în fața primului traducător al *Iliadei*, în timp ce G. Coșbuc înținea — chiar în tentativele extremiste ale Școlii Ardelene, în eforturile disperate ale unui Eliade — modele de apropiere a expresiei românești de propriul ei izvor, limba latină, sau de valențele unei limbi înrudită, italiana. Nu o dată, traducătorul realizează izbînzile poeziei românești, contradicîndu-și și îmbogățindu-și propriile instrumente lirice. Observația a fost făcută de I. Negoițescu (Cf. *Însemnări critice*, p. 58): «... Se poate constata astfel că izbînzile vin fie dintr-o norocoasă rezolvare poetică; fie din fidelitatea nominală față de original — ceea ce duce la o expresie neologistică străină lui Coșbuc și la fond stîngace pentru talentul său, dar apreciazabil azi, cînd limba română a trecut prin furturile abstracte ale poeziei lui Ion Barbu; fie prin îndepărtarea față de original, dar tot neologistic, prin creații coșbuciene în spirit dantesc, lată de pildă norocoasa echivalență poetică a versurilor 37-38 din Cîntul I (*Surge o mortali per diverse foci / la lucerna del mondo* ...) unde «foci» înseamnă gură de rîu, revărsare, deltă».

Prin guri diverse de pămînt răsare
lumina lumii...

Expresia «guri diverse» s-a născut desigur din impulsul originalului, căci «diverse» nu are ce căuta în poezia lui Coșbuc, care s-a «modernizat» lexical fără să vrea sau fără să-și dea seama, sub pavyza prestigiozității medievale a limbii lui Dante. Și mai departe, citind strofe ca:

Din ea nemijlocit ce curge-n unde
e liber absolut, cî-n veci nu zace
supus puterii cauzelor secunde.

Ce-i este mai conform mai mult îi place,
căci focul sfînt ce-n toate radiază
în ce e mai egal e mai vivace...

criticul subliniază: «Superbul vers supus puterii cauzelor secunde, departe de original (a la virtute de le cose nove — «cose nove» fiind lucrurile create, deci noi față de principiul divin), e o plămînire coșbuciană în spiritul modelului» (pp. 59-60).

Așadar, realizate grație înrîndirii dintre română și italiană, dar și împotriva unui conștient și limbaj ideologic al *Divinei Comedii*, pentru care cultura și spiritualitatea românească nu avea echivalent. — echivalentele lui G. Coșbuc nu trimit îndărăt, la un model pre-existent, cum trimiteau tălmăcirile lui Murnu la Bolintineanu, ci — dimpotrivă — anticipază creația ulterioară a unui lirism dens și abstract cum e cel al lui Ion Barbu, și își găsesc abia astăzi o deplină valorificare, tocmai datorită faptului că se înscriu pe o linie de evoluție care, fără să fie a limbii vorbite, este aceea a limbii noastre poetice, în una din cele mai strălucite ipostaze ale ei. Or, dincolo de caracterul general, al comunicării unui sens peste frontierele lingvistice, rostul cu adevărat estetic al unei traduceri — fidele sau autonome — este tocmai acela de a stămîni fapte de stil ulterioare în limba care o recepțiază. E greu de spus dacă traducările lui Coșbuc au influențat direct lirica lui Ion Barbu; fapt e că versiunea îndeosebi a «Paradisului», în acele pasaje — din păcate destul de puține — care strălucesc ca adevărate bijuterii de expresivitate românească, anunță una din direcțiile fundamentale ale lirismului românesc, aceea a poetului *Jocului secund*, lată cum, receptiv din obediiență sau cristalizînd prin revulsie față de original, limba noastră literară își divulga propriile sale izbinzi de mai tîrziu, inserînd pe linia unui destin evolutiv ceea ce, la un moment dat, putea să pară o singulară crispare a stilului poetic.

8.

Am impresia că Iosif, Murnu și Coșbuc reprezintă nu numai trei etape decisive ale contactului nostru cu valorile poetice universale, ci și trei modalități specifice de a traduce poezie: trei moduri care, particularizînd procesul zît de complex al recepțării și re-creării de valori poetice, vor oferi o imagine mai exactă a lui, decît ne-a dat-o, pînă acum, dicotomia traducerii fidele — traduceri autonome.

Prima modalitate, ilustrată de St. O. Iosif, este aceea a *acordării* limbii noastre — literare — în speță, a mașinării prozodice care produce infailibil poezie — la tonalitatea aparte, proprie fiecărui poet ce urmează a fi tradus. Deși activitatea de tălmăcitor a lui Iosif s-a exercitat numai în aria de cultură a poeziei germane, rezultatele experienței lui mi se par concludente, chiar dacă prozodia traducerilor nu urmează, întotdeauna, cu fidelitate, tiparele ritmice ale originalului. Ceea ce limba noastră pune în valoare, într-un asemenea caz, sunt virtușile sale plastice și muzicale, capacitatea de a obține noi sunori poetice românești, rămîind în același timp îndatorată poeziei străine căreia-i oferă o nouă viață.

Cîteva decenii mai tîrziu, pe o arie culturală mult mai largă, apăsîndu-se peste textele unor poezi foarte diferiți, Al. Philippide va asigura strălucirea deplină a acestei modalități: Baudelaire, Novalis și Rilke — pentru a nu reține cît trei tonalități specifice — pătînd în spațiul nostru cultural, fiecare cu timbrul său propriu. Datorită familiarizării adîncite cu originalul, grație unei intuiții a valorilor — o particularizare lirismul acestor poezi, Philippide — poet de mare valoare, dar care, opînd în favoarea unei poezii de substanță, refuzînd experimentalul gratuit, nu excela pe un registru liric prea variat — ne-a dat măsura întreagă a acordării

lirei românești la armoniile inconfundibile ale limbii franceze sau germane. Calitatea traducerilor sale este, în primul rând, muzicalitatea lor: dar nu în sensul unor eufonii construite, ci ca firească roștire. Nimic din jocul hohobotoi al conceptelor sau din spectacolul sugestiv al miturilor, ce caracterizează poezia originală a lui Philipide, n-a trecut în traduceri: acestea inaugurează în lirica noastră câteva sonuri inedite, ireducibile.

Dacă voi aminti aici opera de traducător a lui Ion Pillat — poet de factură neoclasică și tradiționalistă, care a izbutit însă remarcabilele călmăciuri din Dickinson, Whitman și Edgar Lee Masters, din Shakespeare și Frost, din Shelley și Eliot, din Baudelaire, Francis James și Saint-John Perse, din Goethe, Hölderlin și George, din Rilke și Trakl, din Ruben Dario și A. Machado etc. — se va înțelege și mai bine că această modalitate de a traduce presupune o generoasă dăruire și uitare de sine, o finețe a înțelului cultural și mai ales estetice. În general, ea este apanajul poezilor străpini pe instrumentul limbii, în stare să obțină — pornind de la un model străin — efecte și reușite pe care nu le-au realizat în propria lor poezie. Un instinct cultural ce nu greșete, subtil uneori până la rafinament, se manifestă aici: traducătorul pare adeseori un simplu virtuoz prin intermediul căruia triumfează spiritul plastic al limbii înșei, ca o materie care și-a găsit sămânța în stare s-o fertilizeze muzical.

Ultima expresie a acestei modalități — care, de altfel, numără cele mai multe condeie, de la Emil Gullian la Tașcu Gheorghiu, de la Dan Botta la Virgil Teodorescu, Ion Caraion și Aurel Covaci — mi se pare a fi versiunea *Divinei Comedii* reușită de Eta Boeriu, ca și recentele sale traduceri din Petrarca. Utilizând un lexic variat, cu o mare forță de plasticizare a imaginilor, dar posedând și jocul asid al abstracțiilor (necesare îndeosebi pentru *Paradisiul* și pentru *Triumfurile* petrarchiene), — Eta Boeriu ne-a oferit o adevărată sumă a expresivității limbii noastre literare de azi, demonstrând că nu există inefabil poetic pe care rostirea noastră să nu-l poată reactualiza în spațiul cultural propriu.

9.

A doua modalitate, inaugurată de Murnu este aceea a *aproprierii* dictatoriale a originalului, a *împămintenirii* lui. Exemplele cele mai grăitoare mi se par Tudor Argezi traducând din La Fontaine, Krilov și Baudelaire, Ion Barbu realizându-și echivalențele a pe marginea textelor shakespeareane din *Richard III* și *Romulus Vulpescu* transpunându-l în românește pe Villon. De astă dată, virtuțile inerente ale limbii apar inextricabil împletite și echilibrate de pecetea personală, de necondunfata traducătorilor.

La prima vedere, asemenea traduceri lasă impresia că textul original ar fi devenit simplu pretext pentru un exercițiu de stil. În fond, este vorba de un proces mai complex de asimilare și prelucrare aproape inconștientă a unui model ales: e fidelă a substanței și formei conținutului, traducerea devine cu totul „infidelă” față de substanța și forma expresiei oferite de original. Astfel, transpunerile lui Argezi sunt, incontestabil, argeziene: ele e tridează timbrul specific al textelor originale, în favoarea unui mod de a se rosti care aparține, în exclusivitate, poetului *Cuvintelor potrivite*. La fel Ion Barbu face din versul dramatic al lui Shakespeare un vers eminentemente liric barbian, operind o schimbare de registru, dar cu uluitoare izbini de ordin estetic. Același lucru se petrece cu multiscadutele traduceri ale lui R. Vulpescu, în care un veritabil desfrâu lexical, conjurând la expresivitate cele mai rebarbative vocale românești, tinde să reconstituie universul moral și dramatic al poetului francez: argoul parizian este, desigur balcanizat, o seamă de termeni nu au acoperirea conotativă exactă; dar impresia de ansamblu este copleșitoare:

Villon a devenit „a noastră”, iar limba poetică triumfă peste distanțele geografice și istorice, gustul estetic e șlit și înregistrează o performanță deosebită.

Așa cum un Argezi sau Barbu, în poezia lor originală, zguduie expresia poetică, revitalizează fondul lexical expresiv, produc un inefabil poetic care va rămâne mereu legat de numele lor, Vulpescu reface un indidicibil farmec al limbii literare românești utilizând termeni și turnuri care aparțin vorbirii cotidiane sau unor jargone periferice. Același permanent triumf al limbii trebuie salutat și aici: făcând însă apără la suprafața expresiei literare o seamă de reziduuri lexicale și sintactice, traducătorul dinamizează viața înșei a limbii literare, o smulge din inerțiile estetizante și-i demonstrează viabilitatea poetică. Orice rezervă, formulată în numele „fidelității” literale, se disolvă, în atare cazuri, în fața unui principiu care pare să guverneze faptul literar în sine: orice expresie poetică trebuie să fie valabilă în planul românesc al inefabilului. Limba noastră are dreptul inalienabil de a se afirma pe sine pornind de la experiența lirică străină, și ceea ce — la asemenea poezi — pare performanță verbală și experiment personal constituie de fapt indiciile înnoirii estetice a rostirii românești.

10.

În fine, a treia modalitate de a traduce — pe care as numi-o: prin *identificare* spirituală — este mai greu de realizat, deoarece presupune acțiunea convergentă a mai multor factori care nu pot fi dirijați. Traducând pe Dante, G. Coșbuc nu o ilustrează decât parțial. Adevărată traducere prin *identificare* spirituală din poezia noastră o constituie *Faust-ul* goethean în transpunerea lui Lucian Blaga.

Nu numai opera respectivă, ci întreaga activitate, precum și personalitatea complexă a titanului de la Weimar l-a fascinat pe gânditor și poetul român. În studiile sale de filozofia culturii, Lucian Blaga vorbește cu nestăpânită admirație de Goethe; în poezie, evoluția sa — de la strigătul și notația expresionistă spre formele din ce în ce mai controlate și muzicale ale ultimelor poeme, — vădește aceeași preeminență goetheană a tiparelor, a fenomenelor originare. Blaga însuși a tins spre un echilibru și spre o complexitate al căror model l-a găsit în Goethe. Un joc subtil și adinc al „finităților electice” s-a realizat. În forma sa supremă, în traducerea tragediei faustiene. Faptul că poetul român nu stăpâne, cu aceeași autoritate ca modelul său, nici schemele prozodice variate, nici trecerea de la limbajul prozic la cel al inflexiunilor sarcastice, al originalului, nu modifică în esență semnificația acestei călmăciuri: spiritul goethean însuși, înfiorat de a elucida pentru sine și pentru alții drama și apoteoză condiției umane, extaziat de mistuitoarea experiență a faptei pe care i-o propune vasta metamorfoză a istoriei omenești, — lată ce ne restituie versiunea lui Blaga. Suntem în fața unui prototip de artă și umanitate, pe care traducătorul l-a actualizat, fidel spiritului originalului, în limba noastră, ca o confirmare a virtuților ei latente, niciodată epuizate. E destul să citez prima parte a monologului lui Faust pentru a se vedea că — surprinzător față de arta sa poetică — Blaga recurge la prime interioare, inexistente în textul german, renunță la metrica fixă, pentru a nu îndrăci traducerea cu prisosiri ce ar trădi „gîndirea goetheană”:

Am studiat cu rîvnă, ah, filozofia
Din scoarță-n scoarță, dreptul, medicina,
Și din păcate chiar teologia,
Arzînd de zel.
Și iată-mă acum un biet nebul,
Cumînta ca și mai-naltele.
În fața semenilor sînt magistrul sau chiar doctor.
De-atîta anșî înțelepciunea o încerc,

lire românești la armoniile inconfundibile ale limbii franceze sau germane. Calitatea traducerilor sale este, în primul rând, muzicalitatea lor: dar nu în sensul unor eufonii construite, ci ca firesc al rostirii. Nimic din jocul hobotitor al conceptelor sau din spectacolul sugestiv al miturilor, ce caracterizează poezia originală a lui Philipide, n-a trecut în traduceri: acestea inaugurează în lirica noastră câteva sonuri inedite, ireductibile.

Dacă voi aminti aici opera de traducător a lui Ion Pillat — poet de factură neoclasică și tradiționalistă, care a izbutit însă remarcabilele tălmăcirii din Dickinson, Whitman și Edgar Lee Masters, din Shakespeare și Frost, din Shelley și Eliot, din Baudelaire, Francis James și Saint-John Perse, din Goethe, Hölderlin și George, din Rilke și Trakl, din Ruben Dario și A. Machado etc. — se va înțelege și mai bine că această modalitate de a traduce presupune o generoasă dăruire și uitare de sine, o finețe a intuiției culturale și mai ales estetice. În general, ea este spațiul poezilor stăpîni pe instrumentul limbii, în stare să obțină — pornind de la un model străin — efecte și reușite pe care nu le-au realizat în propria lor poezie. Un instinct cultural ce nu greșește, subțiat uneori pînă la rafinament, se manifestă aici: traducătorul pare adeseori un simplu virtuoz prin intermediul căruia triumfează spiritul plastic al limbii înseși, ca o materie care și-a găsit sămînța în stare s-o fertilizeze muzical.

Ultima expresie a acestei modalități — care, de altfel, numără cele mai multe condeie, de la Emil Gullian la Tașcu Gheorghiu, de la Dan Botta la Virgil Teodorescu, Ion Caranion și Aurel Covaci — mi se pare a fi versiunea *Divinei Comedii* reușită de Eta Boeriu, ca și recentele sale traduceri din Petrarca. Utilizând un lexic variat, cu o mare forță de plasticizare a imaginilor, dar posedînd și jocul arid al abstracțiunilor (necesar îndeosebi pentru «Paradizul» și pentru «Triumful» petrarhez), — Eta Boeriu ne-a oferit o adevărată sună a expresivității limbii noastre literare de azi, demonstrînd că nu există inefabil poetic pe care rostirea noastră să nu-l poată reactualiza în spațiul cultural propriu.

9.

A doua modalitate, inaugurată de Murnu este aceea a *aproprierii* dictatoriale a originalului, a «împămîntării» lui. Exemplele cele mai grătore mi se par Tudor Argeșzi traducînd din La Fontaine, Krilov și Baudelaire, Ion Barbu realizînd uși «echivalențele» pe marginea textelor shakespeariene din *Richard III* și *Romulus Vulpescu* transpunîndu-l în românește pe Villon. De astă dată, virtuțile inerente ale limbii apar inexpricabil împletite și echilibrate de peceeta personală, de neconfundat a traducătorilor.

La prima vedere, asemenea traduceri lasă impresia că textul original ar fi devenit simplu pretext pentru un exercițiu de stil. În fond, este vorba de un proces mai complex de asimilare și prelucrare aproape inconștientă a unui model ales: «fidelă» substanței și formei conținutului, traducerea devine cu totul «infidelă» față de substanța și forma expresiei oferite de original. Astfel, transpunerile lui Argeșzi sînt, incontestabil, argeșiene: ele «trădează» timbrul specific al textelor originale, în favoarea unui model de a se rosti care aparține, în exclusivitate, poetului *Cuvîntelor potrivite*. La fel Ion Barbu face din versul dramatic al lui Shakespeare un vers eminentemente liric barbian, operînd o schimbare de registru, dar cu uluitoare izbină de ordin estetic. Același lucru se petrece cu multdiscutatele traduceri ale lui R. Vulpescu, în care un veritabil deșir lexical, conjurînd la expresivitate cele mai reobarbative vocale românești, tînde să reconstituie universul moral și dramatic al poetului francez: argoul parizian este, desigur balcanizat, o seamă de termeni nu au acoperirea conotativă exactă; dar impresia de ansamblu este copleșitoare:

Villon a devenit «al nostru», iar limba poetică triumfă peste distanțele geografice și istorice, gustul estetic e slăt să înregistreze o performanță deosebită.

Așa cum un Argeșzi sau Barbu, în poezia lor originală, zguduie expresia poetică, revitalizează fondul lexical expresiv, produc un inefabil poetic care va rămîne mereu legat de numele lor, Vulpescu reface un indidicibil farmec al limbii literare românești utilizînd termeni și turnări care aparțin vorbirii cotidiene sau unor jargoane periferice. Același permanent triumf al limbii trebuie salutat și aici: făcînd să apară la suprafața expresiei literare o seamă de reziduuri lexicale și sintactice, traducătorul dinamizează viața însăși a limbii literare, o smulge din inerșiile estetizante și-l demonstrează viabilitatea poetică. Orice rezervă, formulată în numele «fidelității» literale, se disolvă, în atare cazuri, în fața unui principiu care pare să guverneze faptul literar în sine: orice expresie poetică trebuie să fie valabilă în planul românesc al inefabilului. Limba noastră are dreptul inalienabil de a se afirma pe sine pornind de la experiențe lirice străine, și ceea ce — la asemenea poezi — pare performanță verbală și experiment personal conștient de fapt indicile înnoirii estetice a rostirii românești.

10.

În fine, a treia modalitate de a traduce — pe care аз numi-o: prin *identificare* spirituală — este mai greu de realizat, deoarece presupune acțiunea convergentă a mai multor factori care nu pot fi dirijați. Traducînd pe Dante, G. Cosbuc nu o ilustrează decît parțial. Adevărată traducere prin identificare spirituală din poezia noastră o constituie *Faustul* goethian în transpunerea lui Lucian Blaga.

Nu numai opera respectivă, ci întreaga activitate, precum și personalitatea complexă a titanului de la Weimar l-a fascinat pe gînditor și poetul român. În studiile sale de filozofia culturii, Lucian Blaga vorbește cu nestîpînită admirație de Goethe: în poezie, evoluția sa — de la strigătul și noțiia expresionistă spre formele din ce în ce mai controlate și muzicale ale ultimelor poeme, — vădește aceeași preeminență goethiană a tiparelor, a fenomenelor originare. Blaga însuși a tîns spre un echilibru și spre o complexitate al căror model l-a găsit în Goethe. Un joc subtil și adînc al «sfînșirilor electiv» s-a realizat, în forma sa supremă, în traducerea tragediei faustiene. Faptul că poetul român nu stăpînea, cu aceeași auzoritate ca modelul său, nici schemele prozodice variate, nici trecerea de la limbajul prozic uneori cu inflexiuni schematic, al originalului, nu modifică în esență semnificația acestei tălmăcirii: spiritul goethian însuși, înfiorat de a elucida pentru sine și pentru alții drama și apoteoză condiției umane, extaziat de miscutoarea experienței a faptelor pe care l-o propune vasta metamorfoză a istoriei omenești, — iată ce ne restituie versiunea lui Blaga. Suntem în fața unui prototip de artă și umanitate, pe care traducătorul l-a actualizat, fidel spiritului originalului. În limba noastră, ca o confirmare a virtuților ei latente, nicodată epuizate. E destul să citez prima parte a monologului lui Faust pentru a se vedea că — surprinzător față de arta sa poetică — Blaga recurge la rime interioare, inexistente în textul german, renunță la metrica fixă, pentru a nu îndrăzni traducerii cu prisosuri ce ar trăda «gîndirea» goethiană.

Am studiat ca rîvnă, ah, filzofia
Din scoarță-n scoarță, dreptul, medicina,
Și din păcate chiar teologia,
Ărînd de zel,
Și ietă-mă acum o biet nebul,
Cumînte cu și mai-nainte.
În fața semenilor sînt magistru sau chiar doctor.
De-atîția ani înțelepciunea o încerc,

Imi port de nas discipoli
De-a curmezii sau in cerc.
Si vad ca nu putem sa stin nimic.
Amărăciunea-mi arde inima in piept.
Sint, eu, ce-l drept, mai breaz si mai destept
Decit acei magistri, doctori, gramdici si popi
Toji impreună: scrupule si indoieli
In cuget nu mi se adună.
Si nici de iad si nici de dracul teadmă nu mi-e.
In schimb nici bucurie n-am pe lume.

Există incontestabil un « orizont al tradiționalului » în care Blaga « scaldă » permanent textul goethean, și acest lucru marchează chiar valoarea estetică a traduceri: versul se naște, exact ca în poezia blagiană originală, din străfundurile unei experiențe de viață și simțire, mișcat de vocabule uzuale cărora poetul le acordă însă diverse « sarcini », migșce, micide, poetice — menite să le înalțace forța expresivă. Dincolo de această operă de vivificare a limbajului poetic stă identificarea spirituală a două mari personalități culturale. Este, de altfel, fenomenul care se petrece de asemenea atunci cind Ștefan George traduce pe Shakespeare și Mallarmé, ori un Gerardo Diego pe Valéry: traducătorul realizează nu numai o re-creare în spirit a originalului, ci vehiculează în spațiul cultural al limbii sale imaginea ideală a ceea ce, el însuși, ar fi pucut să fie. Forma cea mai înaltă a traducerii prin identificare spirituală o ilustrează « traducerile imaginare » după Shakespeare realizate de V. Voiculescu în « ultimele sale sonete »: aici, modelul literar (ca text de tradus) este pur și simplu absent; ceea ce se « traduce » e spiritul însuși al originalului, care — scufundat, prin moartea poetului, în limba sa de origine — iese ca un izvor subteran la suprafață în interstițiile difane ale unei alte limbi.

11.

Prodigioasa activitate de traducere a literaturii universale desfășurată în ultimele treze decenii confirmă un climat de cultură, și în deosebi de cultură poetică, în care virtuțile expresive ale limbii române s-au valdat prin confruntare cu valori de prim rang ale umanității. Forme și genuri tradiționale, experimente moderne care tind să dinamizeze așezarea tradițională a rostirii poetice, profiluri ireductibile de poezi, precum și orientări de poetică masiv reprezentate, — toate acestea contribuie la creșterea conștiinței de sine a limbii literare românești căreia, într-adevăr, nimic din ceea ce aparține umanității nu poate să-i fie de neatin. Clasicismul cu echilibrul, retorica și rigurile sale, Romanticismul fugos și de adică ori verberant, Simbolismul cu armonicele sale, Expresionismul cu stridențele sale, poeticele ambiguități ca și cele ale literalității, poezia angajată ca și lirica spontană a suprarealității, — toate aceste modalități care circumscriu evoluția istorică a Poeziei ca demnitate a Spiritului își află astăzi loc în cultura noastră, resuscitate cu simbrul lor specific, sau recreate grație unui efort personal echivalent cu o poezie originală. Dante și Shakespeare, Whitman și Holderlin, Gongora și Mallarmé, Byron și Rimbaud, Pușkin și Esenin, Ady și Benn, Ungaretti și Maiakovski — toate sunetele fundamentale ale umanității care dăte, visează și se revoltă și-au găsit echivalente remarcabile în limba noastră. Lirismul direct sau lirismul abstract, confesiunea ardentă sau meditația elevată, jocurile verbale ale umorului și sarcasmului, — nimic din toate acestea n-a rămas străin limbii noastre poetice. Această uriașă operă la care au contribuit și contribuie mereu generații de poezi sau numai traducători sporește sentimentul de încredere și mîndrie în posibilitățile de expresie ale limbajului nostru, în autenticitatea valorilor noastre poetice.

INIȚIATIVELE CRITICII

« A trebuit să vin a doua oară, pentru că prima oară, abia acum îmi dau seama că nu există ».

NICHITA STĂNESCU — Cartea de recitare

Disciplina criticii. În efortul de elaborare a principiilor și criteriilor, critica literară românească are privilegiul metodelor, al materialismului filosofic marxist și al spiritului care prezidează gîndirea științifică de azi; raționalismul și umanismul meditației românești au temeruri vechi și nu avem decît să recitim studiile lui G. Călinescu, Eugen Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Paul Zarifopol, Mihai Ralea sau Perpessiciu pentru a înțelege natura spiritului critic instaurat în critica noastră, disciplină inaugurată sub semnul unor personalități precum Titu Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea. Continuitatea n-a însemnat vreodată simplă reproducere de precepte axiologice: istoria a vegheat la edificarea treptată a unei discipline metodologice în necontență legătură cu fenomenul literar românesc și cu mesalele cele mai înaltate ale cerceșilor contemporane. Critica noastră a căutat pentru a evalua și alege în conformitate cu propria noastră personalitate culturală și istorică, pe fondul unei tradiții revendicate activ în momentul creării unei noi spiritualități: revoluția socialistă a formulat argumentele literaturii și critica continuă să fie beneficiarul structurilor ideologice cristalizate. Vrem să spunem că asistăm în critica literară contemporană la un proces de ordonare și perfecționare a metodelor și criteriilor; ele există *prin lucrare*, o lectură critică egală cu un act intelectual superior: ea pronunță judecări și justifică nuanțat mișcarea creației, lucrarea artistică.

Dacă e să privim la stadiul de azi al criticii literare, ni se pare că printre semnele cele mai revelatoare o nivelul *folietonului critic* și al *eselui*; critica literară e în primul rînd cronicarul angajat în model cel mai direct în viața operelor și nu există, sîntem siguri, un termen distinctiv mai onorant decît acela al *lecturii* la cartea recent apărută. În fond, totul pornește de aci, de la prima intervenție a *cronicarului*, interlocutorul scriitorului, primul exeget, chiar dacă nu cel mai complet și mai exact în opinii. Dar campania criticului începe cu acest gest: în absența lui se nasc strategiile « istorico-literare » (nu istoria literară propriu-zisă, și ea o disciplină angajată cu numeroase responsabilități), atît de îndepărtate de etica scrisului și a spiritului critic. Sigur e că în experiența cronicarului literar s-au diferențiat și triat primele tentative de sinteze și de considerații mai cuprinzătoare, studiile interesate de natura fenomenelor și de conceptele care exprimă procesele reale ale creației, recepțiilor și esențialele lui Pompiliu Constantinescu (cele șase volume de *Scriseri* sînt una dintre cele mai pasionante și exemplare prezențe din critica noastră: cronicarul este un eseu și un interpret, roadează un cititor și un cercetător cu cerit de orizonturi generalizatoare), eseurile lui Paul Zarifopol sau istoria literară a lui E. Lovinescu pentru a descoperi inițiativele cele mai fructuoase ale criticii și istoriei literare; fiindcă, e de subliniat, interpretul

lucianului literar se exprimă nu numai prin recomandări de ordin metodologic, Resimțim tot mai acut nevoia de a ciuti o două cărți, ca să spunem așa, literatură, de a-l descoperi sensurile și valorile, de a-l găsi adevăratele justificări și neajunsurile unei comunicări nu totdeauna semnificative. Culegere precum *Analiză și sinteză* este o lucrare deosebit de interesantă din punct de vedere științific (S. Iosifescu, Al. Sinciu, Ion Vasile Serban, Savin Bratu) și a Prolegomena la *Analiză și sinteză* Nasta și Sorin Alexandrescu la culegere *Poetică și stilistică* (1972) sunt de amintit: interesul pentru sociologia literaturii și pentru examenul omologilor, al contextelor social-politice și ideologice (vezi Traian Herseni, *Sociologia literaturii*, 1973) care depășește justificat în critica românească de azi, cercetarea sociologică prin excelență a scriitorilor din perspectiva materialismului istoric care orientează în general studiul literaturii.

pranunța în numele unor noi comandamente spirituale. Cit de puternică este atracția pentru scrierea unei istorii literare (decă pentru o nouă lectură a literaturii de azi și de ieri) se poate arăta prin câteva exemple. Alături de tratatul Academiei, lucrarea unor cercetători ni se pare încărcată de semnificații. Cele două volume dedicate literaturii române medievale și premoderne de către prof. Al. Piru sînt un bun argument în favoarea unei inițiative critice. Cărțile (apărute în 1961 și 1964) se completează prin numeroase studii (vezi culegerile de studii din *Varia I-II*) și prin *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* (1968); o istorie a literaturii este cartea lui G. Nașcu (1969), primul volum al unei sinteze personale, lucrările lui Const. Ciopraga și Dumitru Micu consacrate primelor două decenii de literatură românească din secolul XX, *Literatură română între cele două războaie mondiale* (1967), schița istorico-literară a primelor două decenii ale literaturii românești de azi elaborată de D. Micu și N. Manolescu, *Literatură română de azi. 1944—1964* (1965), încercarea lui I. Rotaru, fragmentele publicate de I. Negoitescu dintr-o viitoare istorie a literaturii române și — să notăm — acestea se adăugă la *unul prozator*: e vorba de seria de interpretări oferită de Eugen Barbu și care anunță un act de re-lectură (să amintim paginile de «dicționar» ale lui Geo Șerban dintr-o proiectată suită istorică și critică a literaturii secolului XX). Cum numărul «lecturilor» sporește și prin diferențieri estetice (genuri, momente literare etc.), ca în cazul unor cărți semnate de Dinu Pillat (*Mosaic istorico-literar. Secolul XX*, 1969), Șt. Aug. Doinaș (*Lampa lui Diogene*, 1970), Aurel Martin (*Poezii contemporane*, 1971), V. Felea (*Poezie și critică*, 1971), Romul Munteanu (*Noul roman francez*, 1973), S. Damian (*Întrearea în costel*, 1970), Mircea Iorgulescu (*Rondul de noapte*, 1974), Eugen Simion (*Scriitori români de azi*, 1974), Petru Poacă (*Modalități lirice contemporane*, 1973), G. Dimisianu (*Prozatori de azi*, 1970) etc. Sîntem, firește, departe de a fi menționat toate contribuțiile reprezentative pentru o direcție tot mai precis conturată: e direcția sintezelor, a ordonării și organizării unor etape, forme, structuri și procese semnificative pentru literatură. Proza și poezia; evoluția criticii literare: momente precursore și zonele ce se învecinează între ele, anunșind metamorfoze și prelucrări revelatoare; natura unor evoluții literare (vezi lucrările lui Ion Pop consacrate avangardismului și poeziei contemporane: *Avangardismul poetic românesc*, 1969; *Poezia unei generații*, 1973); ce anume se impune în procesul unor neconvenite adevăruri ale limbajului și comunicării artistice; ce modalități se grefează pe fondul unui sistem de semne verificat etc. realizează, măcar în parte, coordonatele unei critici pentru care înțelegerea proprietăților literaturii, fenomen artistic distinct, devine punctul de plecare al exegzei, construcții critice și lucrurilor reînnoite prin asimilarea de noi criterii, soluții și experiențe fertile.

Lucrurile critice. Am fi putut observa chiar și numai în lucrările menționate, o parte infimă din zona reprezentată de disciplina noastră, o diversificare tot mai marcată a soluțiilor: criticul operează nu numai cu metodele verificate ale istoriei și criticii literare (laclunșii textelor și verificarea lor prin izvoare dintre cele mai felurite: sociologice, stilistice, poetice, structuraliste, semiotice etc.), ci și cu sugestii de ordin strict istoric sau preluate din metodele științelor umanitare. Investigația s-a așezat considerabil și nu de puține ori criticul examinează arhive, corespondențe, bibliotecă, repertorii bibliografice pentru a trece la lectura bazată pe sugestii semiotice, ale poeticii (teorie internă a operei), ale retoricii (o retorică a comunicării și a organizării structurilor literare propriu-zise). Esistul sau cronicarul, autorul monografiilor sau istoricului literar sînt, în cele din urmă, critici, personalități care formulează judecăți ca rezultat al lucrurilor, fenomen caracteristic pentru critica de azi, înțelegă ca o permanentă invitație la reluarea și

re-facerea unei opere. Datele provenite din sociologia literaturii, din psihologia artei, din literatura comparată sau din folcloristică etc. se convertesc în referințe pentru lectură. E ceea ce înfinim în numeroase contribuții inspirate de dorința de a redă literatura română.

Acestui îndemn îl sprijin exegezele eminesciene; ele consolidează o tradiție și pot fi măsură nivelului atins de critica românească. Desigur, nu numai în cazul lui Eminescu pot fi descoperite posibilitățile disciplinei, așa cum este practică la noi azi. Dar în prelușirea unei lucrări esențiale — studiul operei eminesciene avem să judecăm potențialul real al cercetării. Comentariile la opera lui Eminescu nu ignorează o bibliografie dominată de interpretările lui G. Călinescu, Tudor Vianu, D. Popovici etc. Dar au sporit teritoriul eminescian cu noi valori extrase prin lecturi. E cazul studiului lui Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Elemente structurale (1971), al unei mai întinse cercetări datorate lui Eugen Todoran, *Eminescu* (1972), al eselui lui I. Negoitescu, *Poezia lui Eminescu* (1968), al primului volum din lucrarea lui George Munteanu, *Hyperion. Viața lui Eminescu* (1973), al unora dintre eseurile lui Zoe Dumirescu-Busulunga, adunate în volumul *Valori și echilibrul umanistic* (1973), cu bune interpretări la poemele Epigoni și *Scrierarea I*. Cum și în cunoașterea operei lui L.L. Caragiale au fost înregistrate valori interpretative noi (semnalăm eseurile lui S. Iosilescu și recenta carte a lui I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, 1974), vanită după aceea a lui B. Elvin, *Modernitatea clasicului Caragiale*, vom remarcă existența unui fond de lecturi care a devenit o altă istorie literară. Sînt, dacă vrem, sintagmele acestei istorii literare, uneori înclinată spre un examen referențial, comparatist dintre cele mai promițătoare. Ceea ce face, de pildă, Zoe Dumirescu-Busulunga în lecturile paralele din volumul amintit (Shakespeare — Delavrance; Maupassant — Sadoveanu; Tolstoi — Sadoveanu etc.) nu e un acc izolat și avem să numim intervențiile lui Mihnea Gheorghiu și Dan Grigorescu pentru Shakespeare, ale lui N. Balotă privitoare la Rilke, Pirandello sau Dürrenmatt (N. Balotă este autorul eselui despre *Urmuz*, unde trimiterile nu sînt pușine, în spiritul unei semiotici a motivului și semnului literar), paginile remarcabile ale lui Valeriu Cristea despre «*Ținărul Dostoievski*» (1971), «*Exegezele dostoevskiene*» ale lui Dinu Pillat, eseurile lui Ion Ianoși și Liviu Petrescu despre același prozator rus, cartea lui Radu Enescu despre Franz Kafka (1968), esul lui Sorin Alexandrescu despre William Faulkner (1969) etc. Un impuls generos spre confruntare, verificare și cunoaștere — poate acestea fiind, în ultimă analiză, necesare unei culturi conștiente de valorile ei — poate fi înfinat în demersurile criticii noastre. Lectura își extinde teritoriile și zonele ei sînt itinerarii ale maturității. E ceea ce demonștră prin reflecțiile sale Dan Hăulică în *Geografia spirituală* (1973).

Participarea scriitorilor la opera de diferențiere a valorilor și de explicare a naturii comunicării literare e un fenomen ce se corelează cu spiritul animator al disciplinei critice. Cînd Zaharia Stancu face judecăți de valoare în confesiunile sale (vezi *Știința și Luceafărul*), cînd Eugen Barbu redactează «*Jurnalul*» unor romani (*Caielele Prințului*) iar Marin Preda glosează despre literatură și despre condiția scriitorului (*Flor în Mugur*, *Convorbiri cu Marin Preda*, *Imposibile Intercenuri*), astăzi sau creatorii propriu-ziși. Poetul comentează literatura și propune selecții (alegerea e judecată de valoare), cum procedau Vasilie Nicolescu în antologia concepută de el (*Cîntecul iubirii*, 1966), așa cum o va face și în alte prilejuri discutînd despre poezia unei raze sau despre categorii ale literaturii noastre, ca și A. E. Baconsky; un poet (*Petru Stoica*) și un critic (Mircea Tomuș) compun antologia pastelui românesc (*Epigrame naturii*, 1971), iar atunci cînd doi critici (Dinu Pillat

și Laurențiu Ulici) recitesc poezia românească o fac deosebit, dar optind pentru aceeași poezie (vezi Dinu Pillat, *O constelație a poeziei române moderne, 1974* și în seria «Multum in parvo» antologia lui Laurențiu Ulici, 1974). Nu sînt oare semnificative inscripțiile lui Geo Bogza despre scriitori, așa cum ele au apărut în «Contemporanul» și mai rar în «România literară»? Sau nu interesează în grad înalt observațiile lui Petru Popescu despre roman? Cînd comentatorul este un cărtur și un poet precum Al. Philippide, «Considerațiile» sale devin o lectură rară și vom aminti selecția de eseuri *Puncte cardinale europene* (1973), unde poezia românească dintre 1920—1940 e raportată inteligent la fenomenul poetic european. Al. Paleologu stabilește fine corespondențe comentînd teatrul lui I. L. Caragiale și al «urmașului» său Eugen Ionescu, și scrie pagini sugestive despre Camil Petrescu. (*Spiritul și litera*, 1970); C. Regman propune o lectură improspătată a operei lui Pavel Dan, după cum Mircea Tomuș concepe o ordine a lecturilor despre critici și scriitori în *Răsfîțieri* (1973).

FENOMENUL CULTURAL ROMÂNESC PRIVIT DIN AFARĂ

România e unica țară în care arta populară se poate studia ca un context cultural perfect unitar și autonom. Ea constituie un patrimoniu aproape intact, cu un sens actual atît de puternic capabil să influențeze pozitiv opera celor mai buni artiști contemporani: Constanța Brăncuși, pentru a nu cita decît pe cel mai mare, a făcut din tradiția artistică populară a țării sale unul din izvoarele istorice ale artei contemporane mondiale. Un muzeu-model, Muzeul Satului din București, reunește nu numai exemplarele alese, prototipurile unei producții artistice care interesează toate momentele și aspectele vieții populare românești, dar prezintă reconstituite cu scrupul, complexurile unitare care formează celulele-tip ale țesutului cultural al artei române...

În nici o altă țară nu se vede atît de bine ca în România, unde arta populară își revelează toată coerența culturală fără a fi contrapartea neglijată a unei arte culte, relevînd funcția sa socială: uniformitatea imaginilor și a semnelor, subliniată în toate lucrările folclorice tralului, ca o înțelegere statuată între membrii comunității asupra semnificației și valorii actelor și faptelor existenței. Așa precum Măle a putut cîdi în fașadele catedralelor gotice toată știința enciclopedică a Evului mediu — pusean, tot astfel se poate citi în casele românești de la țară toată înțelepciunea poporului. Dar arta, aici, nu e oglindă, patrimoniu de noțiuni, enciclopedie sau vocabular: așternută acolo, sub ochii tuturor, ea devine un cod, un ansamblu de precepte pentru comportamentul de toate zilele în aceeași comunitate. Dacă vreo dată se va studia arta populară fără compătimitărea avantajă a doctului față de ignorant, tocmai arta românească va fi aceea care va pune la îndemîna materialele necesare unei noi teorii a artei populare ca etică și metafizică a moravurilor. (*L'arte populaire, în Il Veltro*, 1—2, 1969)

GIULIO CARLO ARGAN

Poezie cînră, născută din inspirația populară, a dat literaturii europene, în ceva mai puțin de un secol, numele lui Eminescu și Argehi. Pe mulți poeți ca Mihai Beniuc, Parascchivescu, Theodorescu, Jeleleanu, Nina Cassian și alții din generațiile recente, ni-l putem imagina angajați prin structurile lor epice și lirice în complexa și chinuotoarea căutare contemporană care istoricește are bariere tradiționale labile...

Poeții dau întotdeauna chiar și istoriei o interpretare prin imagini, și acei acestei națiuni de memorie latină dedică puține semne metamorfozei sentimentelor intime și individuale, pentru a se opri, fără vise, la natura tragică a luptelor lor umane, politice sau civice. Continuatori de dragoste și de dispoziții eroice sau pur și simplu populare: o lege a vieții care se dezvoltă în toată această poezie, fără apariții ale inconștientului.

Impulsurile firești ale liricilor români trăiesc în densitatea sensibilității moderne. Ar fi o eroare să ne gândim la poezia română ca la o reflectare ardentă de valori consumate sau fixate la alte națiuni din Occident: temporalitatea uneia e consecventă istoriei celorlalte. Italianii vor citi această carte ca pe o descoperire, măsură a vocii unui popor care vrea să fie ascultat în durata timpului candorii umane și în acelașu aspru al civilizației cucerite zi cu zi.

(Prezentare la *Antologia della poesia romana*, Firenze, 1961)

SALVATORE QUASIMODO

Există o dorință pe care o ai de a vizita orice țară în care poporul trăiește intens, în care are o tradiție culturală, și trebuie să vă spun că e o mare plăcere pentru mine să văd românii în propria lor patrie, care mi se pare un loc extraordinar de plăcut. Îți dai seama aproape de îndată ce vii în România că aerul pare a fi hrănă. E aer de înviator, aer de plăcut, încit nu numai că sufletul se simte fericit cînd îl respiră, dar întreaga ta făptură se simte mulțumită. Există în aer un parfum minunat de flori, și apă și pămînt și viață.

Oamenii sînt foarte calzi. Mi-au arătat prietenie, spontan... Și acest lucru este neobișnuit, nu-i găsești peste tot. Am de asemenea sentimentul că aici, în România, oamenii se bucură de viață, că au o curiozitate pentru tot ce se împlinș în jur, că au o dezinvolură în relațiile dintre ei și în relațiile cu ceilalți.

WILLIAM SARROYAN

« Impresia pe care am avut-o — ca s-o redau într-o imagine — ar fi următoarea: văzîndu-l pe Nicolae Ceaușescu, mi se părea că-l văd țara, mi se părea că-mi continuă călătoria prin România, atît de pregnantă mi se părea identificarea cu poporul său. O identificare firească, perfectă. Simțeam că acest om care are o sensibilitate și o deschidere totală în analizarea oricărei probleme politice, sociale și economice, este un produs al acestui pămînt. De fapt, în orice problemă pe care o discutăm, era vădită legătura indestructibilă cu țara. Doresc fierbinte ca, folosind notele

mele de călătorie și toate lecturile mele despre țara dumneavoastră, să scriu o carte despre România și despre conducătorul ei, președintele Nicolae Ceaușescu. Voi încerca să fac o paralelă între viața acestui om și aceea a poporului său, atît de mare mi se pare identificarea ».

GIANCARLO VIGORELLI

A face cunoscut un nume nou pentru cititorii de limbă spaniolă în geografia poetică a lumii, atunci cînd numele acesta este al lui Tudor Argehi, poet demn să figureze între valorile universale, este o muncă ce te umple de răspundere și de bucurie. Argehi a creat o operă demnă de a fi inclusă între marile valori artistice universale.

MARIA TEREZA LEON

și **RAFAEL ALBERTI**

« Asociația Scriitorilor români mi-a dat posibilitatea să vizitez o importantă zonă a țării: am vizitat minunatul complex de mănăstiri bizantine din Moldova, în jurul Sucevei. Mi s-a părut extraordinară mănăstirea Voroneș; la fel Putna, Sucevița, etc. Le-am văzut pe toate în trei zile, obositoare dar pline de satisfacții. Mănăstirile din regiunea Bucovinei m-au impresionat în mod deosebit pentru poezia lor discretă dar intensă. E o lume rurală, antică, arhaică, conservată cu o extraordinară grijă în inima unei regiuni impresionante și prin unitatea ei morali, artistică, stilistică. O impresie deosebită mi-a lăsat-o Bucureștii: m-a impresionat resutul urban; este un oraș plin de mici grădini; e un mic Paris, dar de o extraordinară integritate și finețe. Natura, aici, în România este extraordinară, te face să te gîndești la Friuli, la Alpii provinciei Veneto, la împrejurimile Romei, dar și la sudul Italiei.

Ceea ce mai vreau să subliniez, și o spun sincer, este primirea deosebit de prietenoasă, umană, pe care mi-au făcut-o toate persoanele pe care le-am cunoscut. Este țara străină în care m-am simțit cel mai puțin « în străinătate »; plină și fiziologică celor pe care îi văd pe străzii sînt extraordinar de asemănătoare cu ale italienilor. Aveam tot timpul impresia că mă aflu în Italia, de oamenii politici pe care i-am întîlnit aici; aș vrea să-i amintesc, ca să nu vorbesc de toți, pe Florian Potra, care mi-a fost un tovarăș extrem de afecțuos în tot acest voiaj și pe Dan Hăulică, director al revistei Secolul 20, o persoană de o mare cultură și de o rafinată sensibilitate, și am cunoscut tineri, foarte simpatici, la Universitate, tineri cu care am avut schimburi de idei, de o sinceritate și de o amabilitate, de o educație pe care cu greu o găsești astăzi printre tineri, în orice altă țară. »

GIORGIO BASSANI

Poezia românească a intrat cu pași ușori într-o perioadă de construcții. Semințele ei au mers direct sub pământ și florile i-au crescut din belșug, o dată cu înflorirea generală a poporului. Poezia a intrat cu silba sa în umanul activ al tolii Românilor. Poezii de astăzi reflectă alidoma unor gladiatori dezbrăcați de veșminte culoarea soarelui și a grâului. Dar în fond, această poezie și-a urmat drumul său, al rădăcinilor naționale și nu s-a găsit vers, măcar o silabă, care să nu fie îmbinată de claritatea românească, de un sălbatic și blînd sentiment de dragoste față de sufletul cel mai vechi și mai modern al Europei...

Tot pământul și lutul românesc pulsează de palpațiile unei culturi generoase. Poezia s-a hrănit cu bucatele limpezii ale pământului, ale apei și ale aerului... Ea s-a cōpt în rațiunea epocii noastre, cîntînd cu solemnitate drumul unui cîntec totdeauna grav, totdeauna înalt, totdeauna sonor. Fabricile, școlile și cîntecul fîc sî vibreze acum bîtrînul pîmînt românesc. Poezia cîntă în revoluția grîului, în trepădășile războaielor de țesut, în noua fecunditate a vieții, în siguranța poporului, în dimensiunile recent descoperite... Limba romînă, rubedenie de sînge a limbii noastre, este fermă și poetică prin excelență. Romînia a avut întodeuna o voce care din ulșele și de pe munții săi a ajuns în marea concert al lumii. A fost vocația ei spre universalitate.

PABLO NERUDA

Am avut un prim contact cu poezia românească cînd am fost solicitat să colaborez la antologia de lirică românească apărută în Franța. Trebuie să vă spun că era vorba de o antologie foarte amplă, cuprînzînd poeți de la începutul literii culte din țara dumneavoastră pînă la poeții secolului 20. Fără îndoială că epoca romantică, cu un reprezentant strălucit ca Mihai Eminescu m-a îmbogățit orizontul și m-a interesat foarte mult.

Am cunoscut un număr foarte mare de poeți romîni. Trebuie să vă mărturisesc că am fost foarte impresionat de tot ceea ce am avut prilejul să citesc. Poezia românească are în permanență un suflu nou care nu o lasă nici o clipă să îmbătrînească și să se închisese. Ea se află în miezul vieții într-un permanent contact cu mutațiile lingvistice, cu cele ale societății și într-un permanent contact cu natura. Acest fapt mî se pare în același timp foarte important și admirabil.

JEAN ROUSSELOT

Știam dinainte de a veni în România că aveți unul dintre cele mai bune sisteme de difuzarea cărții din întreaga Europă. România s-a preocupat în mod activ de difuzarea cărților în rîndurile salariaților și în mediul rural. Aveți un foarte mare merit în acest domeniu. Ați creat numeroase centre de difuzare a cărții. De altfel este suficient să se plimbi prin București pentru a constata cît de multe librării aveți și cît de armonios sînt ele repartizate pe ansamblul capitalei. Așa fîcut, de asemenea, un mare efort pe care-l admir în mod profund pentru a face cartea accesibilă din punct de vedere al prețului, bugetului muncitorilor. Am vizitat cîteva case de editură și am fost impresionat de prețurile convenabile pe care le au cărțile dv., prețuri absolut de neconcepț și de necrezut pentru un occidental.

ROBERT ESCARPIT

Independent de legăturile sale istorice cu Italia, cultura romînă merită să fie cunoscută pentru ea însăși, adică pentru aportul spiritual pe care fiecare civilizație — mare sau mică — l-a dat lumii exprimîndu-se. «Fiecare din ele — scria recent Bartolini — înseamnă într-adevăr o valoare supremă, un patrimoniu delicat de experiențe indelicibile și orice risipă e o crimă. Chiar și a le ignora înseamnă a le risipi. Vină cu atît mai gravă într-un moment istoric ca acelu actual, în care aprofundarea schimburilor spirituale între popoare e mai mult decît o necesitate urgentă: este, pentru întreaga familie umană, «condiție de viață și de moarte».

Cuvinte pe care orice om responsabil simte că trebuie să le împărtășească.
(II Vefire, 1—2, 1969)

ROSA DEL CONTE

Orice literatură își definește importanța prin înfrîurirea pe care o exercită asupra spiritelor, prin «cantitatea» de inimii și minți pe care le «cucereste».

În această privință spiritul original, viguros al literaturii romîne l-au asigurat un loc trainic în ansamblul culturii universale. Am remarcat totdeauna în literatura romînă bogăția ei iluntrică, intelectualismul ei subliniat, care împreună cu înclinarea spre largi cuprinderi sociale îi dă autoritate incontestabilă în cultura contemporană.

Preferințele mele se îndreaptă spre proza lui Zaharia Stancu; am citit de cînd șotra într-o tîlmăciră în limba engleză, mai de mult Desulf, Ce multe-am iubit, opere de mare originalitate. Prețuiesc de asemenea mult proza lui Marin Preda, iar în domeniul artelor plastice păstrez o vie amintire despre sculpturile lui G. Apostu.

GALINA SEREBREAKOVA

Tonul dominant al poeziei lui Eugen Jebeleanu este acela al efuziunii lirice, chiar dacă stăpînit și supraviețuit din punct de vedere stilistic. Adică tonul unei meditații care se revelează, aparent, aproape în momentul însuși al nașterii ei și al deschiderii întru comunicare, aproape fără nici un filtru care să nu fie cel al fluidului lui formări în cuvinte descărnate, exacte, uneori pe firul rafinamentului, și totuși întemălit pe o voce insinuantă, degajată, într-o «interpretare» deschisă care pare să nu se teamă în niciun caz de riscul ingenuității sau al patetismului. Pentru că tocmai acesta ar fi riscul poeziei lui Jebeleanu, dacă tendința de evocare a unor momente încheiate și adesea strict personale, de minuțioasă precizare a unor elemente de subtilă și vibrantă sensibilitate n-ar fi temperată — și depășită — de o remarcabilă măiestrie a compoziției și de calități lingvistice cu totul neobișnuite. Într-adevăr, chiar în cea mai evidentă lăsară în voia spontaneității unui sentiment, pînă și în insidiile emoției celei mai violente sau în limitele declarate ale unei iluminări lirice, rezultatul posedă o claritate de contururi neașteptată, o concretețe exemplară, și rezonanțe mai vaste decît pot să apară la o primă lectură.

Primele încercări reprezintă un indiciu exact al cunoașterii celor mai înalte tehnice deosebite din acei ani, dar tendința — într-adevăr întodeuna stăpînită —

la încușina verbală, la imaginea austeră și neașteptată, la asociația neprevăzută, se regăsește, într-un context mai circumstanțiat și mai matur, și în poeziile mai recente, unde contribuie la sublinierea unei minii secrete, sau la rezolvarea în grotesc a unei situații dramatice.

Sar spune, și mai mult, că autenticitatea lui Ibeleanu se dezvăluie tocmai în această accentuată constanță a elementului inventiv indirect, în înclinarea sa (ale cărei rațiuni, astăzi, pot fi considerate evidente) de a evita declarația mai mult sau mai puțin retorică, în refugiu sau în zone emblematic și aluzive, încât uneori e necesar să pătrunzi adânc și să te oprești îndelung în aparenta limezime a discursului simplu și măsurat pentru a-ți cuprinde aspectul secundar real.

Până și în poeziile împotriva războiului din *Ceea ce nu se uită* (1945), sau în faza centrală a operei sale, de exemplu într-o poemă ca *Surîsul Hiroșimei* (1958), în cadențele mai largi ale narațiunii epice, în sfîșietoarea evocare a morților, se observă o bogăție de implicații vizuale și auditive, o sugestie imaginativă pentru care nu e deajuns efuziunea lirică pentru a o dizolva, și care nu aparține modurilor curente ale realismului sau ale poeziei așa numite de angajare socială. Și pentru acest motiv poezia lui Ibeleanu se situează, mai curînd, într-o linie în care pot fi inserate fără eforturi numele lui Rilke, Eliard, Neruda, Hikmet.

Ca întotdeauna la Ibeleanu, fără seamănare, elementele cele mai caracteristice ale operei sale convingesc în mod absolut unitar, sentimentul fraternității chiar în inolaia cu privire la perfectibilitatea umană, voinea de împotrivire chiar în momentele abandonului celui mai lipsit de apărare, credința în libertate și în dragoste chiar sub precumpănirea tranzitorie a dezordinii și opresiunii, pînă la compunerea și comunicarea unui mesaj inconfundabil: *Toate lucrurile au un rost sau niciunul*.

Alegerea nu poate fi decît aceea a acceptării dragostei, cu brațele deschise (Din nota introductivă la Eugen Ibeleanu, *La porta dei leoni*, Milano, 1970).

ROBERTO SANESI

Goethe spunea că pentru a înțelege opera unui poet trebuie să te duci în țara poetului. Am cugeat la adevărul acestor cuvinte în timpul călătoriei mele prin România, cînd am avut posibilitatea să deslușesc, să pătrund mai bine firea poporului român, cultura lui, tot acel tezaur spiritual de care aflasem cînd cărțile traduse în limba rusă, îndeosebi pe Eminescu și Sadoveanu, pe Zaharia Stancu și Eugen Barbu, pe Nichita Stănescu și Marin Sorescu. Am înțeles sufletul «mioritic» al poporului român, înclinarea lui spre poezie, spre meditație și lirism, dragostea lui pentru muzică; în vîile tainice și grăitoare de vacouri ale apelor repezi de munte am deslușit ecouri din minunatele pagini ale *Hanului Anceșii*, din poeziile de profundă cugestare filozofică ale lui Lucian Blaga, din chemările melodicoase ale *Reposului român* ale lui George Enescu.

Mi se pare remarcabil faptul că geniul natural al poporului român s-a manifestat deopotrivă și în creații cu înclinare romantică, cum ar fi în poezia lui Eminescu sau muzica lui George Enescu și în cele de o mare sobrietate și laconism în expresie, cum ar fi «Coloana înfîntă» a lui Brîncuși în care am simțit intrupîndu-se fiorul zborului, al înălțării omului spre desăvîrșire, spre totala confundare cu nemărginirea gîndului.

Aceste opere pe care le-am citat și pe care le consider contribuții cu adevărat remarcabile la dezvoltarea culturii universale, fără de care ea ar fi lipsită de întreaga

sa strălucire, ca și multe altele acordă artei românești un loc de seamă în istoria veacului nostru. Mi se pare interesante, de pildă, căutările prozei române contemporane care unesc expresia specifică națională cu năzuința de a merge în pas cu inovațiile estetice. Numele lui Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Al. Ivasiuc mi se par grăitoare. Operele lor și îndeosebi cele ale lui Zaharia Stancu sînt binecunoscute și mult prețuite de cititorul sovietic.

Remarcabile realizări am văzut în România în domeniul teatrului, îndeosebi al regiei și al artei actoricești. Așa vrea să citez aici numele lui Radu Beligan și al lui George Constantin, ale căror creații au lăsat în mintea mea o impresie de neuitat.

VLADIMIR PISKUNOV

Din punctul de vedere al ochiului, primul meu contact cu cultura română a fost o experiență frapantă prin caracterul neașteptat al teatrului străzii în Capitala dumneavoastră. Arhitectura Bucureștiului, cu marile lui artere de circulație, mi-a adus aminte de Paris. Peisajul uman, vivace, deschis, zimboburi, mi-a adus în gînd Italia. Am privit harta pentru a verifica într-un fel paradoxul: dar România se află într-adevăr către extrema estică a Europei; doar impresia creată de oameni și de cultura lor materială te face să te simți în mod curios undeva mai la Apus. Cultura română îmi pare întemeiată pe un umanism simplu și profund. Un umanism foarte vechi păstrat în ciuda vicisitudinilor istoriei. Astăzi distanțele în lume devin tot mai mici; contactul meu de astăzi cu România a semănat, în multe privințe, cu o stringere de mînă între vecini.

Dar, în primul rînd, contactul meu cu cultura română a însemnat legătura directă cu cîteva din producțiile teatrului românesc; acest teatru m-a suprins prin calitatea lui cu totul excepțională. Este, desigur, vina mea dacă șocul acestui contact a avut în mine efectul unei revelații; vîna să spun: vîna este a igoanței mele. Nu doresc să flu măgulitor din condescendență; ceea ce afirm e părerea mea foarte sinceră: teatrul românesc mi se pare un teatru de primă clasă, chiar pe plan mondial; spectacolele la care am asistat, montarea lui Liviu Ciulei ca piesa mea *Elisabeta I*, apoi *Puterea și adevărul*, montate la același teatru *Bulandra*, precum și fermecătoarea feerie *Sinziana și Pepelea* la Teatrul Gilești m-au impresionat în moduli cel mai pozitiv.

În acest context, mi se pare regretabil că arta românească contemporană este insuficient cunoscută în Statele Unite. Teatre ca Teatrul *Bulandra* ar putea să joace pe scenele americane ducînd la noi mesajul atât de dens original și conșcis al artei interpretative românești. Piesa mea *Elisabeta I* a fost după părerea mea, jucată și interpretată mai bine la București decît pe scena din New York. Concepția regională a lui Liviu Ciulei ar merita să fie mai bine cunoscută.

Comunicarea este baza oricărei forme de artă, indiferent de mediul specific folosit: piatră, culoare, sunet, dar, mai ales, și în primul rînd, vocea umană. Să lăsam vocile artei românești să răsună fără teamă în întreaga lume.

PAUL FOSTER

Grupaj realizat de JOSETTA DAN și ȘTEFAN DELUREANU

Bacovia văzut de I. Silvan ►

SVETLANA MATTA

Existence poétique de BACOVIA

Une victime de son temps

« Dès ma première enfance, une flèche de la douleur s'est plantée dans mon cœur. Tant qu'elle reste, je suis ironique — si on l'arrache, je meurs. » (Soeren Kierkegaard: Journal, 9 Juin 1847)

A ces paroles fait écho, de l'autre bord de l'Europe, un autre martyr de l'existence — BACOVIA.

Il faut briser son existence poétique pour retrouver, derrière elle, un homme incomplet, sans base corporelle, rongé par la contradiction jusqu'aux tréfonds. D'où sort Bacovia? — Directement de notre temps, tel un rejeton orné de fleurs du mal dans l'odeur de décomposition.

Jung parle de la maladie des temps présents, de leur dissociation; la crise — c'est son terme médical — fondit sur l'Occident, pour le disloquer à travers sa vieille culture, sa religion, ses peintres... Telle une « vaisseau cassée » la Pleureuse de Picasso; chair déchiquetée, rouge et vert criards parmi les lignes



Elevă a lui Jean Bouteiller și a romanistului elvețian Arnold Steiger, Svetlana Matta este autorul primului studiu monografic despre George Bacovia, apărut în strălucitoarele (Editiuni P.G. Keller, Winterthur), din care prezentăm citirile revistei «Secolul 20» câteva fragmente. Svetlana Matta activează în prezent în cadrul lectoratului de română al Universității din Zürich; pregătește un eseu dedicat unor aspecte din opera lui Eminescu, cu titlul Eminescu-Orfeu.

démontées par la souffrance. Le corps humain a renoncé à son unité, par un « manque ». Picasso nous donne une secousse, car il avait peint la déformation, le trouble profond où l'homme a perdu la divinité de son visage. C'est avoir perdu le Paradis — situation que Sedlmayr définit comme « perte du centre », péché mortel qui se révèle être, à distance de trois cents ans, avoir inspiré une singulière prophétie à Pascal — encore une de ses idées « de derrière la tête », celle de la désintégration existentielle. Notre monde va de travers et se décompose, il a vieillesse. Déjà vers la fin du dernier siècle, des générations de vaincus, de phthisiques, de névrosés, épanchant une sensibilité entre les drogues et la malédiction: « Chaque jour le découragement me domine, je meurs de torpeur. Je sortirai de là abruti, annulé. J'ai si peu de vie que mes lèvres pendent pendant que ma tête qui ne peut plus se dresser penche sur mon épaule ou tombe sur ma poitrine... » — on dirait le témoignage d'un vieillard, d'un octogénaire. Et pourtant c'est le jeune Mallarmé qui signe. Lorsqu'un arbre dessèche par vieillesse, son tronc laisse apparaître le gui qui lui boit le reste de sa vie et accélére sa fin. Bacovia est précisément le gui de notre temps. Mais le jeu des rapports est plus subtil et étrange: car, s'il est le gui, il est en même temps une parcelle de l'arbre — la communauté — et donc l'effet de sa propre cause. Bacovia est le sombre symptôme de la décriminalisation. C'est un signe d'alerte. Est-il le seul? Dans Glde, un homme n'est pas à son aise et c'est pourquoi il écrit une histoire, qui le hante, une histoire de marécage (« Paludes »): — « Monsieur, s'écrie-t-il dans le salon, « quand je vois près de moi des gens malades, je m'inquiète — et si je ne cherche pas à les guérir, de peur, comme vous diriez, de diminuer la valeur de leur guérison. Au moins je cherche à leur montrer qu'ils sont malades — à le leur dire ».

Mais que se passe-t-il avec ce gui? On l'arrache. L'instinct de sécurité de ses contemporains tranche Bacovia pour le liquider. La société rejette Bacovia, le bannit à sa périphérie.

Profondément méconnu, le poète s'ensevelit dans son bourg moldave; seul le commerce y croise ses routes; c'est triste, Bacovia sombre dans un morne anonymat. Le volci, ombre creuse, vogue dans la nuit, s'arrêtant à quelque vitre:

Ningea bogat, și trist ningea, era lăzdui
Cînd m'a oprit, în drum, la geam, clavirul;
Și-am plâns la geam, și m'am cuprins delirul
Amar, prin noapte înaltul fluiera pustiu.

MARȘ FUNERAR

Vitre est l'élément structural, la pellicule qui se presse entre lui et le reste des humains. La séparation est décidée: Bacovia reste dehors, dans l'abandon. La séparation, depuis la Renaissance, devient de plus en plus le grand thème moderne. L'exemple le plus fort c'est L'Etranger de Camus. Si les juges envoient l'Etranger à la mort et lui-même ne se défend pas, si absurde que cela paraît être, c'est que jusque dans la langue même — ce principe qui relie — il y avait quelque chose de troublé: on ne s'est tout simplement pas compris. Ce même étrange de l'absurde chez Bacovia. Une nuit sans fond engloutit le proscrit (« noapte de vecie »). La désolation dans la nature transpose artistiquement l'âme du poète où logent le désert et le vide. Commandé par l'abandon, le rythme se brise et devient ce qu'on appelle un rythme noir:

Cînd m'a oprit / în drum / la geam / clavirul
Amar / prin noapte / înaltul / fluiera pustiu

Le rythme se désagrège pour nous faire entendre le poète avec sa plainte et sa faiblesse.

Opposition à la bourgeoisie

Si Bacovia est la victime de notre temps, son parfait rejeton, malheureux réprouvé, il en est aussi le grand privilégié. La présence de l'identité Bacovia — notre société, appelle dialectiquement son contraire, c'est-à-dire la non-identité. La formule se renverse: Si Bacovia faisait opposition à la société, c'est lui maintenant qui s'en détache:

*Mai bine singuratec și uitat
Pierdut s-o te retragi nepăsător...*

CU VOI

Par une tendance fatale, tout, même les révolutions, se pervertit dans une bête apocalyptique; posée, le profil engourdi et surtout grave — mais sans vraie gravité — elle arrache un cri de haine à Baudelaire. C'est le bourgeois. Soyons médiocres! Enrichissons-nous! deveniend le idéal du jour et la grande fêta de l'année c'est la promenade du boeuf gras.

Le bourgeoisisme, bien qu'il se projette sur le plan social, sa signification est cependant spirituelle: «O, cum omul a devenit concret...» (Oh, que l'homme est devenu concret...) dit par ailleurs Bacovia, en lui jetant l'anathème «Stă fără noimă catedrală / Azi, într-un secol rafinat...» (Vaine la cathédrale! Dans un siècle raffiné). Un monde rivé à l'immanence, si raffiné fût-il, est condamné. Dans le quatrième chant de l'Enfer, Dante énonce le paradoxe et dans cette lumière la double ironie de Bacovia apparaît terrible.

Ce genre de comportement, Kierkegaard l'appelle «insensibilité spirituelle». Voilà pourquoi le bourgeois — auquel Sartre tire une révérence: «Adieu, beaux lis, ... notre orgueil et notre raison d'être, adieu, Salauds» — donc respectivement le «salaud» ignore qu'il est maudit, lui et toute notre époque. Mais Bacovia, le lucide, espèce de plaque sensible et vibrante, lui, il le sait. Il s'enferme par conséquent à double tour dans l'enfer de sa conscience:

*Mai bine singuratec și uitat
Pierdut s-o te retragi nepăsător,
În țara asta plină de humar,
Mai bine singuratec și uitat.*

*O, genii întristate care mor
În cerc barbar și fără sentiment,
Prin asta ești celebră în Orient,
O, tristă țară plină de humar...*

CU VOI

La poésie débute par le thème de la solitude «Mai bine singuratec»... Le malaise de Bacovia se signale justement par ce besoin de solitude. Chez Mably, à deux heures de l'après-midi lorsque le café se vide de clients, le patron, les yeux déjà roses, glisse dans l'inconscient; dès qu'il reste seul, il s'endort. Kierkegaard parle de cette espèce de perroquets suspendus aux bourdonnements de la vie extérieure pour pouvoir manger, boire, prior, tomber amoureux. Il faut différencier cependant cette solitude banale de celle de Bacovia, remplie de valeur par rapport à l'élément social.

On sent se dégager un premier trait typique pour Bacovia. Il s'agit de quelque chose de maladif; quelque chose qui d'un côté cache des abîmes psychologiques, de l'autre colle admirablement à l'orgueilleuse aristocratie de Bacovia — c'est l'ironie.

L'ironie s'oppose à toute chaleur et communauté humaine qu'on retrouve au fond de l'humour; elle est loin du rire enfantin qui embaume les pages et les contes d'un Creangă. Bacovia est précisément l'ironiste, qui vit abstraitement, mais qui toutefois, ne pouvant mettre un écart entre lui et son conflit, y succombe sec et renfermé: «... s-a te retragi nepăsător, / ... o, genii întristate care mor». L'ironie c'est la politesse des désespérés. «L'ironiste qui se croit libre est le jouet de la terrible loi de l'ironie cosmique. Sous son apparente insouciance il cache son souci» — nepăsător (impassible).

Bacovia se défait donc de la société après avoir décroché discrètement une ironie tranchante: «În țara asta plină de humar / ... O, tristă țară plină de humar...». L'allusion porte sur l'atmosphère dissolvante, parure d'une humanité médiocre, des snobs bigarrés de café. Bacovia dit par ailleurs de façon plus explicite encore: «Un magnetism animal... un cutremur lung în funul cafeului, unde multimea se aseamănă...» (Un magnétisme animal... un long frémissement dans la fumée du café où la foule se ressemble... — Morceaux de nuit.) A la communion spirituelle se substitue un «Magnétisme animal» car là où il n'y a pas de dépassement l'homme retombe dans l'espèce («multimea se aseamănă» — la foule se ressemble). Et Bacovia continue «plâng înfădă vâlsul din anul acesta e trist ca și cele vechi, și fiindcă toți sunt inteligenți în acest local de consum...» (je pleure parce que la valse de cette année est triste comme les autres vieilles valses, et parce que tous sont intelligents dans ce local de consommation...). L'intelligence se dégrade dans le bistrot rempli de toutes races de citadins, recrutés du village, pervers et déracinés. C'est le drame typiquement roumain de la transplantation, de la nouvelle bourgeoisie, à peine née, déjà se meurt. Bacovia est le lieu géométrique où se montre cette plaie gangreneuse, le poète du vingtième siècle bourgeois roumain, mais qui refuse la gangrène.

Animus occidentalis — anima moldave

De formation occidentale comme Blaga ou Barbu, Bacovia est le produit d'une double hérité, d'un ménage où l'animus européen rejoint une anima ancestrale, moldave.

Le profond subconscient de Bacovia est toute cette Moldavie historique du Moyen Âge. Création statale des princes roumains, cette façade ouverte sur le Nord-Est eurasiatique fut une synthèse de vieilles civilisations, au carrefour des empires morts... La splendeur d'un passé d'où s'exhument les ombres d'un Alexandre le Bon (1400—1432) recevant les insignes impériaux, d'un Etienne le Grand (1457—1504), «Athlète du Christ», guerroyant victorieusement contre Mahomet II conquérant de Byzance, s'était forgée d'une existence — limite. Des forteresses se sont dressées sur le bord escarpé du Dniestr, protégeant l'«Internarium» de la Renaissance, voie de transit qui reliait Lemberg et sa foire à Cetatea Albă — mine d'or de la Moldavie qui remplissait sa trésorerie. Dernier bastion de l'Europe, ce «limes» balto-pontique aux confins du monde amorphe, barbare, contribuait à la structure et l'unité de l'Occident.

Mais, surclassée, surpassée par le pays valaque, la Moldavie est un monde qui disparaît... Supérieure encore par son art, sa tradition, la Moldavie, contemplative, pour la nouveauté de son passé — les Moldaves vont volontiers passer leurs vacances autour des monastères légés par les voievodes du Moyen Âge et ils se plaisent à évoquer dans l'ombre des élégantes églises de style moldave, synthèse gothique-byzantine, l'image des grandes figures qui portent au-delà de ses frontières la marque de sa spiritualité, tel un prince Démètre Cantémir (régnant

de 1710 à 1711) savant polyglotte, auteur de la meilleure histoire de l'empire ottoman, écrivant en latin tel l'évêque moldave de Kiew, Pierre Movilă (-1647) qui joua un rôle de premier rang dans l'évolution de l'orthodoxie, tels d'autres encore.

Bacovia est le produit d'une double hérédité — double mal — où la crise qui mène à l'épidémie défaitiste d'après-guerre (Céline !) s'assimile à la déchéance de la Moldavie.

L'ivresse, la désolation règnent en maîtres dans le pays moldave habité encore par les vieux boyards, retardés et d'autrefois. Iassy, la capitale, semble une vieille courtesane ayant perdu ses bijoux; un arôme de passé et de survivance s'exhale du dernier salon qui s'ouvre aux politiciens de l'époque, aux dames descendues des coupes à blason (Sadovănu : « Un moulin descendit le Séréth 1925). Alexandre Flotti leur présente son fils qui, une année après est déjà atteint de calvitie; lui-même perd toute sa fortune au Casino de Nice et se tire ensuite un coup de revolver. Les grands terriens s'écoulent ainsi comme de l'eau, ayant perdu toute vitalité, égarés dans quelque rêve et tradition patriarcale.

Le « han » — l'auberge — éloigné au fond de la province devient alors une espèce de paradis russelet de vie artificielle :

<i>Singur, singur, singur</i>	<i>Nimeni, nimeni, nimeni,</i>
<i>Intr-un han, departe —</i>	<i>Cu altă mai bine —</i>
<i>Doarme și hângiul,</i>	<i>Și de-alta vreme,</i>
<i>Străzile se desarte,</i>	<i>Nu știe de mine, —</i>
<i>Singur, singur, singur ...</i>	<i>Nimeni, nimeni, nimeni ...</i>

<i>Plouă, plouă, plouă</i>	<i>Tremur, tremur, tremur,</i>
<i>Vreme de beție</i>	<i>Orice ironie,</i>
<i>Și s'ascultă pustiu,</i>	<i>Vă rămine voad —</i>
<i>Ce melancolie !</i>	<i>Noaptea e tirzie,</i>
<i>Plouă, plouă, plouă ...</i>	<i>Tremur, tremur, tremur ...</i>

<i>Veșnic, veșnic, veșnic</i>	<i>Singur, singur, singur,</i>
<i>Rătăciră de-acuma</i>	<i>Vreme de beție —</i>
<i>N'ar să mă mai cheme —</i>	<i>I-auzi cum mai plouă,</i>
<i>Peste vise bruma,</i>	<i>Ce melancolie !</i>
<i>Veșnic, veșnic, veșnic ...</i>	<i>Singur, singur, singur ...</i>

Il y a trois moments qui tissent, s'entremêlent, la trame de la vie moldave : la solitude, l'ivresse et la pluie. La solitude, mot que le Moyen Âge a chargé de sens religieux, est devenue chez Bacovia synonyme de désolation : « Singur, singur, singur / ... / Străzile se desarte / ... / Și s'ascultă pustiu / ... / Nimeni, nimeni, nimeni ... ». A cette solitude s'ajoute la monotonie pluvieuse qui s'étend jour et nuit, sans relâche, désespérante. Le grand auteur comique Caragiale s'en plaint dans un petit billet laissé à un ami qu'il ne trouve pas à la maison :

*De eri soară de la nouă
Plouă, coane, plouă plouă
Iar eu singur singur !
Tot mă ngân cu'un pârârel.*

*Amară-i ce-i viață mă
Că nu am cu cine bă
Al matală
Caragiale*

Mais nul n'a exprimé mieux que Bacovia la Moldavie, son atmosphère de pluie et de décomposition, sa grande mélancolie presque endémique. En artiste, il touche ses instruments avec délicatesse. Une architecture musicale surgit : les minces strophes sont encadrées par une répétition (« Plouă, plouă, plouă / ... / Plouă, plouă, plouă ; Nimeni, nimeni, nimeni / ... / Nimeni, nimeni, nimeni » etc.) qui, sans rien ajouter au contenu notionnel, intensifie sa valeur ; pareille à une incantation, elle amplifie la résonance solitaire (« Singur, singur, singur / ... / Singur, singur, singur ... ») Tard dans la nuit, les pas du poète scandent un rythme ralenti, un tronc morne et lent ... (« Omul cînd e necăjit / Se cunoaște la pașit / Căci pășește necetinel ... ») dit le peuple. — L'homme quand il a des soucis / Se connaît à la démarche / Car c'est à pas lents qu'il marche)

« Plouă, plouă, plouă / Vreme de beție » — le poète est porté par son habitude de l'alcool. Un texte quasi-identique, mais en prose, s'y rattache ; il boit seul, son désespoir devient d'autant plus grand « Vinurile ce-am băut mă predispu spre crimă ... mal am cîtăvă bani ... mă duc să-mi cumpăr încă o butelie ... poate înnebunesc, poate încep să cînt ... sunt singur ... Cei bătrîni, cei nefericiți pot fi îndopați cu vin ... Decadență ... Symbolism ... Poezie ... se face tirziu ... » (Les vins que j'ai bus me predisposent au crime ... il me reste quelques sous ... je vais m'acheter encore une bouteille ... peut-être deviendrai-je fou, peut-être commencerai-je à chanter ... je suis seul ... Le Symbolisme ... Poésie ... il se fait tard ... D'un texte quelconque.), Bacovia évoque les décadents, les symbolistes — sa famille spirituelle — notamment Verlaine, faune toujours ivre, traînant la fin lamentable de sa vie, auquel il se compare par ailleurs. « Noaptea e tirzie » reprend Bacovia dans la poésie — pourquoi ce sentiment aigu du temps ?

*« Veșnic, veșnic, veșnic
Rătăciră de-acuma
N'ar să mă mai cheme —
Peste vise bruma.*

Voici que sur le rêve du poète, la brume s'étend, cette brume qui est l'antithèse de la rosée, de la jeunesse (« ... ouvert moi-même à une nouvelle et incroyable rosée » — Clown, Henri Michaux). La brume est automnale, froide comme un linceul — Bacovia est vidé de vie. Chaque strophe se renferme en elle-même, sans issue, Bacovia a perdu l'espoir. Le beau mot de mélancolie, légué par Eminescu, s'obscurcit chez lui, surgit des tréfonds comme une musique douloureuse et envahit tout le vers :

*« I-auzi cum mai plouă
Ce me-lă-n-co-le în »*

« Ma mélancolie », dit l'homme le plus mélancolique au monde, Kierkegaard, « il faut que je tâche de la tenir mieux en main. Jusqu'ici elle a reposé au tréfond de moi-même, et cet énorme effort de pensée de ces années-ci a aidé à la maintenir au fond. Que j'aie fait du bien et que Dieu l'ait approuvé et m'ait aidé de toutes les façons, c'est hors de doute. Je ne cesse de le remercier ... C'est ma consolation ... » Mais Bacovia n'a plus aucune consolation. La brûlure au fond de son être lui dessèche toute vie et il vient avec son « plouă ».

Le phénomène Bacovia

Il existe un « phénomène Bacovia » en Roumanie. En effet, il s'agit, dans les lettres, d'un des cas les plus étranges. Dès le commencement, étant une « existence », Bacovia se signale par une originalité totale — si Argehezi descend en ligne droite d'Eminescu (celui-là déjà en troisième classe de gymnase, publiant ses vers dans « Le Littérateur »), brise les traditions, les lois : l'« atmosphère bacovienne » sera de nulle part ! C'est cette tristesse de l'homme atteint dans les racines de sa vie même, et qui va se répandre en véritable épidémie, pour saturer d'obsession la génération d'après-guerre—Et que l'on pense encore qu'il n'y a eu derrière ni manifestes, ni proclamations de nouvelles théories d'art, ni école — au contraire, Bacovia est un grand isolé et reste même longtemps inconnu par l'effet de sa modestie. Et cependant il modifie la sensibilité contemporaine rien que par le simple fait de sa présence éternelle, dissemblable. Il entraîne la spiritualité roumaine, façonnée par le « Sămănătorism » et le « Poporanism », dans une translation de valeurs : l'homme se considère dans un face à face tragique avec sa réalité foncière. Des imitations directes surgissent du sein d'une jeunesse fébrile qui de très bonne heure en Roumanie, déjà dans les classes de lycée, s'initie à la poésie. Voici un cas typique, Ștefan V. Ionescu :

« Alb de zăpadă, alb mortuar ...
Liniste grea, albă, de chilie
Multe ecouri de cochilie
Și ninge într'una alb, legendar ... »

ALB

Les termes nous renvoient à Bacovia, avec la différence que celui-ci sut caler, faire jouer les suggestions, tandis que chez Ionescu les images se heurtent, ne colent pas ensemble — il en fait une salade.

Ou bien Ștefan Cazacu, avec « cavouri », « catafalc » (catafalque), « fizici » (phitiques), « înghet milenar » (gel millénaire), « ploii grele » (pluies pesantes) : Lesnea — « modeste versuri bacoviene » (modestes vers bacoviens — selon Călinescu) ; Bărgăoanu avec sa poésie de province ; ou un autre, D. N. Teodorescu, avec « Septembrie » :

« Cu hohote s'aruncă'n loc
Și nebunia-și flutură, —
Apoi s'agăță de copac
Și scutură și scutură »

— grande simplicité et même sûreté de touche dans le souffle de l'automne.

Dans un sanatorium de tuberculeux, un poète, né en 1902, épanche une sensibilité douce et musicale. C'est C. Balthazar, angélique et amoureux de substance pure ; il emprunte à Bacovia son atmosphère — le cadre humide de l'automne, la tristesse des cimetières, des horizons tissés de brumes. Dans l'ambiance de cette grande activité poétique en Roumanie d'après-guerre voilà pour finir D. Botez publiant ses poèmes dans la « Viața Românească », groupement moderniste. « Emi nemment influencé par Bacovia ... pure essence bacovienne » — telle est la voix de la critique, tranchante, et d'ailleurs justifiée (Lovinescu). Voici un exemple :

« Și putrezește parcă întreg pământul,
Nici soarele n'apare, nici n'apune.
Stau neclintii copaci de cărbune
De teamă parcă să nu-i sfărâmă vîntul.

Și pretutindeni c'oîtr-un tîntîrim
Mai goi de visuri, mai săraci de viață,
Înnoamînați în toamnă și în ceață.
Putrezim »

PUTREZIM

Espèce de commentaire de Bacovia, où le désenchantement atroce, sans remède, est appelé par son nom : nous pourrions. Botez suit même la manière bacovienne, la tournure syntaxique : « Mai goi de visuri, mai săraci de viață » (Chez Bacovia : « Sunt mai urît, mai supt » — Je suis laid, plus harassé ; Froid).

Mais malgré tout effort on n'a pu ni égaler ni atteindre à ce métier de poète : « Poetii îi iubesc și-l urăsc în același timp ca prima boală și desvirginare » (Les poètes l'aiment et le haïssent en même temps comme leur premier mal et défloration — L. Boz ; Le Livre aux Poètes, 1935). « Desvirginare » ... Bacovia plonge l'inspiration dans ces régions internes, inorganisées, d'où surgissent les pleurs, où se condensent les douleurs sans dosage. C'est une tranche de l'être toute nue, calcinée, aux jonctions profondes qui dépassent les spéculations, la métaphysique, car c'est un « état ». Bădăuță l'appelle « scaphandre » : « Bacovia a été parmi les premiers scaphandres qui ont porté des motifs nouveaux à la surface de la lyrique roumaine » (Notes littéraires). Urmuz seul, on pourrait le rapprocher de lui ; malheureusement c'était un neurasthénique qui, dans sa psychomachie intérieure, a poussé l'expérience jusqu'au suicide. Et si on se demandait, quels étaient les moyens d'expression de l'auteur de « Pălnia și Stamate » ? Déplorables ! Tandis que Bacovia devient grand, unique, par la forme. Un style haché, étriqué, sa technique strictement bacovienne : très peu de mots, tous usuels, se transformant, par une mathématique secrète qui souligne encore leur banalité prosaïque, en lueurs calmes, en échos de musicalité. Un monde déshumanisé, décomposé, Bacovia le recompose dans un spectre de couleurs, l'enferme dans un vase de cristal. Le cri reste enfoui, car Bacovia, lui, atteint au véritablement humain. Le ton pur, lyrique, jaillit justement de sa noire et incurable désespérance ; Bacovia nous touche, reste à jamais vrai et tout près de nous.

Une apparition de pareille taille sur le marché littéraire signifie un phénomène, surtout par un fait qui tient de la géographie, capital : l'occidentalité en marge de l'Europe. Bacovia est un occidental aux embouchures du Danube, chose que ni les Serbes, ni les Bulgares par exemple ne connaissent.

De fortes personnalités artistiques, comme Argehezi ou le sculpteur Brâncuși — une des idoles du Dada — remontent à la souche autochtone, paysanne.

Il y a, d'autre part, dans l'essor de la floraison poétique du vingtième siècle roumain, les « trois B » : Barbu, Blaga, Bacovia.

Barbu, expérience cérébrale, mathématique, qui engendre des poèmes à base scientifique, mais évolue vers la couche folklorique la plus pittoresque, balkanique — promenade parmi l'Orient et le matériel pittoresque des turqueries :

... Să-ți fiu printre foi un mugur,
S'aur multe să mă bucur
La răstîmpuri, cînd Kemal,

Pe Basfor la cellalt mal,
Din zecime în zecime,
Taie'n Asia grecime;
Cînd noi, ai Turchiei floare,
Într-o slavă stădătoare
Dăm cu sdc
Din Isarîdk.

ISARLAK

Blaga, en philosophe panthéiste, projette un spectacle lunaire, transcendant,
qui pourtant regorge de sève robuste du terroir, de son village natal:

... În satul vechiu de lîngă lună
Uşi se închid, uşi se deschid,
Umbra mea cade pe zid.

VRAJĂ ŞI BLESTEM

Chez Bacovia — au contraire — nulle trace de balkanisme ou de paysannerie !
C'est le seul occidental, qui vienne avec sa substance exclusivement citadine.

MICHAEL IMPEY

The struggle between Good and Evil in TUDOR ARGHEZI's «Triumful»

There are in man, Baudelaire has taught us, two simulpotulations, one towards God, the other towards Satan. Arghezi, as is well known, dedicated an entire cycle of *Psalmi* to a long and vain quest for purity and peace in the Godhead. No less unavailing, if we are to judge by the creative impotency of the magician in *Vracul*, are those tendencies to otherworldization which isolate the poet from the common herd of men and accentuate the egoism and vainglory that separated him from God in the first place. Man's other inherent postulation, towards Satan, is reflected in a number of poems from *Cuvinte potrivite* (*Triumful*, *Blesteme*, *Rugă de vecernie* etc.) which deal with human bestiality, with cruelty to self and to others. These poems arise partly out of the horror of the First World War, which Arghezi castigated (witness his articles in *Cronica*) for the abandonment of all ethical standards in the pursuit of territorial and material gain, and partly from the degrading experience of his imprisonment at Văcăreşti, the direct consequence of his opposition to that war. Not surprisingly, therefore, his presentation of the struggle between the forces of good and evil appears to offer little hope for the future. But if these poems are viewed as acts of purgation — as much as in a private, poetic context as in the public domain — they will be seen to pave the way to the promise of reintegration in *Versuri de seară* as well as continue the movement towards the temporary restoration of harmony through the act of poetic creation, a movement that is clearly visible in a number

Eseistul şi universitarul american Michael Howard Impey, de la catedra de literatură romanică a Universităţii din Kentucky este autorul mai multor studii despre literatura română. Poezia lui Tudor Arghezi, cărui autorul i-a consacrat o teză de doctorat, ocupă un loc aparte în preocupările sale.

of Argehezi's earliest poems from *Cuvinte potrivite*, amongst which *Inscripție pe un pator* and *Patru mistic* are exemplary in this respect.

By far and away the most nihilistic of this series of satanic poems is *Triumful*, the seminal idea of which — the triumph of the will for evil — is starkly set out in the very first line of the poem: «Își împlini voiața cumplutului crunt efort.» In a sense everything that follows is an amplification of this first line. As a vision of the triumph of evil over good, it is retrospective; thus, unlike *Psalmul de taină* — where the promise that love brings is a necessary part of the dialectic — no hope whatsoever is offered of a way out. The last four lines return to the question of *voiață*, but with a sense of inevitability, switching non-committedly into the third person. These four lines resume what went before, just as the whole poem is the development of the emphatic opening affirmation:

Își împlini voiața cumplutului crunt efort.
Meturburat de bine și rău, privești destinul
Și nu te muștră gîndul că tu ești asasinul
Viteazului din munte, întins, învins și mort.
Oasînda fiindu-ți dată de-a crește îndoit,
Făcuși din tine două puteri adînci de ură,
Și luaiși în luptă partea mîndrită, cu căldură,
A celuiia ce astăzi însemni c-a biruit.
Năvoala-nfii, fu-nceată, tîrzie, într-adins.
Dar zi cu zi mai crude și mai necruțătoare,
Ostile cu coifuri, pe cîți cotropitoare,
Pămîntul de pedepsoasă l-au rupt și l-au cuprins
Striviri în șapte zile ce-i zămislit în șapte.
Nu mai adie vîntul în parcuri, parfumat.
De tîtlele femeii, rămase fără lapte,
Prunci orbi și muți, schelete și sluți ai spînzurii.
Albinele, din bazi, aduc la stuți otrăvă,
Izvoarele-nădrite-s și strugurii scămoși.
Ca să-și ajungă ploaia, pune-n văzduh zăbavă
Și norii-n chiagul serii curg vineți și băloși.
Nici o vioră nu mai pricepe să mai sune,
Chiar stelele sfîșite și pure la-nceput
Au putrezit în bolta visărilor străbune
Și zădăre mîncate de macegăurii put.
A năzuit un clopot să sune liturghia
Și bronzul lui, ca scrumul, din turn s-a risipit.
Într-un avînt vremelnic val și ciocliria
Cu aripile smulse să urce-n rădărit.
Poate-n genunchi mai cauți tîrzie îndreptare
Și ceri smerit hodină la cerul tău pustiu.
E de prisos. Genunchiul de stei lipit și-l jiu
Și bicul greu de plumburi și noduri, pe spinare.
E de prisos. Izbînda, de veci s-a cîstîgat.
Curata voie bună și sînta bucurie
Din lantul de robie nu pot să mai învie
Și să atingă cerul bălăt și-njunghiat.
Voiața nu se teme de-acum de-o înviere —
Și ca să nu mai cerce să fie fericit,

A luat în clește însul întreg și l-a strîpțit,
Cu dreptul ce i-l dăte sălbatica putere.

It is at once obvious that the different time-levels operating throughout *Triumful* provide valuable clues to its general meaning. The movement of the poem is contained within two past definites — *împlini* and *dete* — as though to indicate that what takes place in the present can only be understood in the light of some awesome past event.

The person addressed as *tu*, however, operates both in the present and in the distant past. Consequently, it is reasonable to surmise that he was in some way involved in this prior event. We first learn that this person, presumably universal man, is able to contemplate without the slightest twinge of conscience the heinous crime of murder he committed at some unspecified time. In the phrase «*Neturburat de bine și rău*», there is perhaps a suggestion of will (*voiața*) removed from its moral context, the strength of purpose Nietzsche apothosized in his Superman. Despite the traditional association of the victim with the idea of spiritual elevation, the identity of his victim, *viteazul din munte*, is only disclosed in the verses which follow.

The chronological order of events is especially perplexing. At first sight, the punishment (*osînda*) given to man ought to be the judicial outcome of the crime of murder, but this does not prove to be the case since, reading on, we find that the verbal form «*findu-ți dată*» is linked syntactically to the two past definites *făcuși* and *luaiși*. The ambivalence of the penalty prescribed «*de-a crește îndoit*» arises from the multiple meaning of the adjective *îndoit*, especially when associated with the verb *crește*. Its most likely meaning is to grow up in a double form, that is to say, in divided form, possibly male and female. The crime for which this penalty was duly prescribed could only have been the original sin of Adam and Eve, as a result of which man became a divided being and was forced to multiply (*crește*) himself in sorrow. *Îndoit*, moreover, also carries the sense of bent double and of uncertainty, conditions of body and mind in which man found himself after his expulsion from the Garden of Eden.

But there is nothing in the text to support the view that Argehezi is alluding directly to a sexual division, to the enmity that God put between man and woman. Instead, the voice of the omiscient narrator merely observes that man made of himself «*două puteri adînci de ură*» and «*luaiși în luptă partea mîndrită*... / A celuiia ce astăzi însemni c-a biruit.» It becomes clear that the two antagonistic forces created in the human psyche at the Fall are the will for evil and the desire for good, although as may be seen in *Psalmul de taină* such a categorization does not necessarily preclude a male-female as parallel. It is significant that Argehezi makes a semantic distinction between these opposing forces, reserving *voiață* (line 1) for will for evil and *voie* (line 34) for desire or predisposition for good. That both should be forces of hate may not be entirely consonant with orthodox Christian dogma, according to which evil has no *de jure* existence. Satan is not the cause but a deviation, as can be seen from the limited mechanical function that Dante allows Lucifer in the icy pit of Hell. Such theological consideration merely serves, far from Argehezi's mind, and this figure of mutual animosity merely serves to heighten the divisive nature of man's fallen condition. In the ensuing struggle, man sided with the eventual victor, the satanic manifestation whom over the centuries he came to represent. At least for some time after the Fall, in Argehezi's version of Genesis, the struggle was real, and the desire for good continued to contend for man's soul. But the issue when it came — perhaps in the slaying of Abel

by his brother Cain or its typological equivalent—was decisive, and the shining knight who carried the banner of Good («viteazul din munte») lies «întins, învins și mort».

In the succeeding block of images (lines 9–12), the struggle between good and evil, previously seen as personal to man, acquires the scope of collective experience. Ever since the first, deliberate, almost gangrenous spread of evil, the pace of violence and destruction has quickened. The vision of countless invading armies rampaging over the countryside seems to resume the whole history of those warring factions that made Romania one of the principal cockpits in Europe. The Sin of Adam, moreover, involved not only his descendants but also the whole natural world—which Argehezi depicts as being torn apart and occupied by way of punishment. It is a curious position for an Orthodox believer to take: just as his recognition of evil as a separate force verges on the heresy of Manichaeism, so here his extension of the corrupting influence of sin to the natural world follows the teaching of the Roman Catholic Church. These dogmatic discrepancies (and there are others) place a serious question mark against Pompiliu Constantinescu's attempt to view Argehezi's poetry in a strictly Eastern Orthodox framework.

The opening line to the following block of images strikingly juxtaposes two different time levels. The past definite *striviși* indicates the destructive force of Original Man's defiance of God's word rather than the rebellion of Lucifer and the Black Angels, since the context established by the reference to the «șapte zile» is clearly that of Genesis. The present tense, on the other hand, («ce-i zămislit») evokes the picture of a cyclic process of creation and destruction that will continue the Final Reckoning. Man's cruelty to self and others, therefore, acquires a paradigmatic function: man is seen not so much as the unwilling beneficiary of a lamentable heritage but as an active and pitiless participant in its continuation.

In the central section of the poem, the Argehezan vision of life after the Fall takes on apocalyptic proportions. Indeed, only now can we speak of visionary experience, because the three quatrains (lines 2–13) which precede these stupendous fifteen lines (14–28) are largely narrative in function. The opening quatrains, and the balancing three quatrains (29–40) which follow the revelation, are evidently designed to focus the reader's attention on a unique experience. This much, at least, is clear from the shift in metrical schema from *abba* to *abab* in the core of the poem. The technique of switching from one metrical schema to another is somewhat reminiscent of the total flash-back in cinematography, where the audience is privileged to witness momentous events from the past as if they were actually taking place in the present, while at the same time judging these events in the light of historically verifiable evidence introduced by the author into the frame. With Argehezi, however, the scenes suddenly viewed in close-up are not limited to the past but are actually present in the world of today. It is as if dispensation had been granted for us to see the harsh realities not of this epoch, or of any, but of the quintessence of all epochs known to man.

Presenting such quintessence, Argehezi does not give us a richly embroidered tapestry, his approach is not the mythopoetic; instead, he isolates certain perennial features of everyday human life and shows them in a state of advanced putrefaction. Without exception the aspects of the human condition he isolates also appear as significant motifs throughout *Cuvinte potrivite*, as well as in many of his other poetic cycles. It is fitting, therefore, that the first indication of decomposition is the absence of fragrance, because in countless poems smell or perfume (especially when associated with incense) provides a suitable analogue for the presence of phantasms, both spiritual and of the unconscious. The source of the fragrance,

moreover, that the wind carries through parks (important for the conventional *mise en scène* of Argehezi's version of Symbolist melancholy) would primarily be flowers and shrubs, the favourite haunt of bees. Absence of fragrance, then, suggests that the nectar of the flowers on which the bees feed is itself subject to contamination, and this is confirmed two lines further on, when we learn that the bees have borne poison to the hives. Thus one key image-cluster—on which Argehezi relies so much to express a state of mind hovering between potentiality and fulfillment—suffers progressive debilitation as part of a general regressive process.

The regressive process—perhaps a return to the formlessness that precedes the cycle of Creation—is also characterized by appalling brutality. How else can we describe the extraordinary image of babes—here apparently born crippled and deformed—strangled in the flaccid sack of their mother's milkless breasts? It is a moment to incite simultaneous horror and compassion, comparable only to the scene of Count Ugolino gnawing at the marrow of his tormentor's skull (*inferno*, XXXII, 125–29). It is a denial of the sources of life themselves: a curse directed against man's own origins. Considering the special significance Argehezi attaches in his poetry to babes as symbols of future regeneration (*Vint de toamnă*) and to mothers as representations of the Great Mother present in every man (*Psalmul de taină*), this dramatic reversal of vital principles throws a particularly ironic light onto the title of the poem, since a triumph (or the alternative form Argehezi uses «izbîndă») usually indicates a positive rather than a negative outcome. At first sight it is as if only one aspect of a Hegelian dialectic were in evidence, the antithetic and synthetic aspects of which would have to be sought in other poems of apocalyptic spirit from *Cuvinte potrivite*.

In *Rugă de vecernie*, for instance, the poet-persona is unable to withstand the pain and distress of his interior conflict (between the forces of good and evil) and, in the hope that the termination of hostilities will bring a period of respite, he is the first to give the order: «Aprim-te rugul/Că sfîntul în cenușă sub ochii mei să piară...» The Ego seeks a way out by eliminating the weaker of the warring factions; the instinct for self-preservation ultimately triumphs. This again is the thesis—although the note of personal commitment is far stronger than in *Triumful*—the antithesis is only revealed in the concluding stanzas of the poem, when the poet realizes that the universal acclaim which greets his sacrifice of the Christ in himself is a sign of the new Millennium:

Sîm mine baie-n palme, mișcată, omenirea,
Ca un norod de paciniși și veseli asăni
Ce pregătesc dreptatea luminii viitoare,
Înînvîrtesc sîdurea, ceițați deșoale crini,
Cu suflutele-n bezmă și degetele-n soare.

The concluding verses reveal that the poem is cast in the form of a prayer (thus its title). Argehezi's invocation to deities more often than not suggest secular preoccupations. Yet closer examination of *Rugă de vecernie* shows that here this is really not so. Confronted by the mystery of his existence (as a creature of light and darkness), man must reject the trite formulas or ecclesiastical conventions of a constant world-view for an understanding of the deeper, heretical impulses of his total being. Within him, the poet feels the call of... «eroi/Călăi iobagi, apostoli» (penultimate stanza); there is an undiscovered vein of purity and strength, buried deep beneath the mire of centuries (compare *Testament*), waiting to arise. The inherent contradiction of the choice facing man (that in the tide of destruction which will sweep the

old away the innocent shall suffer along with the guilty) is resolved poetically in the poet's final prayer: «Cu mine omenirea, Părinte, se va stinge!» [Dă-mi pacea și răbdarea s-o caut și s-o cînt. »]

But in fact all the dialectical elements are already present in *Triumful*, in the key line: «Striviși în șapte zile ce-î zămislit în șapte.» Although we do not know what preceded the Arghезian vision of destruction anymore than we know exactly what will follow, one thing seems certain, that in destruction lie the seeds of rebirth, that the return to chaos marks the inception of a new era. This pattern of cyclical creativity lies at the very core of his poetic vision, at least as far as *Cuvinte potrivite* is concerned; it is present in nature — now seen as corrupt, now seen as transcendental reality—it is present in man—who is precisely a synthesis of these conflicting forces—it is above all present in poetry, which continually returns ad fontes so as to emerge once more reborn and revitalized.

The scene of natural disintegration—which lies at the poetic centre of *Triumful* as we have already seen—would hardly be complete without the disruption of the water supply and the failure of a vintage; but it cannot escape our notice that in Arghезi's poetry *izvoare* and *struguri* are primarily instruments of spiritual sustenance, it is not, therefore, the exterior world so much as the inner psychical world which is subject to decay. And that this is so is confirmed by the final images of this apocalyptic vision: the bells which turn to dust lest the office of the Liturgy should by itself bring about a *renovatio*; the skylark (like the swallow and the crane another of Arghезi's *păsările sfinte*) which fails to rise, because of torn wings, to greet the coming of the dawn; the stars (constant reminders of spiritual perfection) which become subject to historical process; and even the violin, the most transparent emblem of poetic prowess, experiences impotency.

It is into this frightening picture that the poet himself steps, and as though to hasten the return to chaos, commands the will for evil in man to cause rain to fall. It will presumably be a torrential rain, sufficient to return all remaining material forms to a liquid condition and thus complete the cycle of destruction. Arghезi expresses the inhumanity of this climatic moment in a series of remarkable concretizations. So that the rain may flow, universal man is advised to «... pune-n văzduh zăbăvă.» It is as though some unseen hand were to stretch out across the sky and make clouds, which accompany the dying sun, gather for one final horrendous cataclysm, the visible signs of which are «chiagul serii», the ominous leaden drivel («vineți și băloși») which seems to seep from a cavernous mouth.

And yet when this prophetic vision fades away, the lonely figure of universal man is disclosed, on his knees, praying for «îrziș îndreptare» from his deserted heaven. It is a surprising volte-face, telling for its momentary reinstatement of human decency. That the believer is praying to a Christian God—and not to a cosmic Divinity—becomes clear in the reference to «cerul bătut și-njunghiat» six lines further on. Heaven of course was the resting-place of Christ after his violent abuse at the hands of man. Now, man in turn is being led to his own Calvary, and along the way is being scourged with the whip of sin. Yet the time for repentance has gone: «E de prisos,» the all-seeing, all-knowing poetic voice cries, «Izbînda, de veți s-a cîștigat.» And the final, ruthless image is of the will for evil crushing the individual being («însul») with the powers granted it by Satan («slăbăci putere»).

It is a sombre picture and the sense of finality cannot be disregarded, but two aspects are worthy of note. The first is that, despite the enormity of his sins (the thong of the whip is made of «plumburi și noduri») and the savagery of the evil forces opposing him, universal man preserves his desire for happiness («Curata

voie bună și sfînta bucurie»), that is to say, restoration to the One Good, until the very moment of his death. And secondly, the «triumph» of Beelzebub—ending in the total destruction of life as we know it—over the desire for salvation in man can only be part of some greater design of the Almighty. No sinner who earnestly repents, according to Dante, will merit eternal damnation; oftentimes (*Purgatorio* is full of such examples) to die with the name of Jesus or Mary on their lips is enough to send souls to the mouth of the Tiber, there to await the Heavenly Boatman. *Triumful*, therefore, must be measured alongside poems such as *Rugă de vecernie* where the impulse is avowedly millenarian and alongside all the poems in *Versuri de seară*, where cosmic reintegration occurs.

With one exception the poetic voice in *Triumful* maintains complete impartiality. It is as though Arghезi were adopting as a poetic mask the omniscience of God Himself. Instead of identifying himself with the luckless, demented human figure, he takes it upon himself to hold up the mirror of truth, thereby revealing the world as it is, or will be, on the day of its destruction. In the concluding section of the poem, moreover, *his* is the voice which forces man's knee to the ground. Active participation in the work of the Devil (the punishment of sin), however, by no means implies a challenge to God's authority. Rather, as the behaviour of Dante the pilgrim in his meeting with Filippo Argenti (*Inferno*, VIII, 31–63) reminds us, Heaven rejoices in man's recognition of vileness. Even so, in the final count, the reason (let alone the manner) for the poet's violent intervention remains inscrutable, for it is not the wrathful but the repentant sinner who is here being prevented from reaching his appointed goal. Thus *Triumful*, like *Testament* and many of Arghезi's other poems from *Cuvinte potrivite* involving matters of conscience or judgment, ends on an enigmatic note, inexplicable in rational terms, but perfectly understandable in poetic and religious terms.

If we were to speak in terms of polarities, *Triumful* would stand at the farthest point away from those poems presenting a vision of «transcendental reality,» to borrow a phrase from Ovid S. Crohmălniceanu, but the one without the other would be inconceivable, since *Triumful*, like a limited number of other poems in *Cuvinte potrivite*, of which *Blesteme* is the most noteworthy, sets in motion the destruction of one fictive world in order that a new, poetic world may take its place.

SCRIITORI ROMÂNI ÎN LIMBI STRĂINE

AL. ODOBESCU

în limba engleză
de
ANA CARTIANU

Feciorul de împărat cel cu noroc la vînat

An emperor's son, a hardy huntsman

In the olden time when the people of this world had more knowledge and greater powers than these present ones, when a three days' old baby could count up the stars of heaven in a twinkling of the eye, could see the grass grow and hear the buzz of the spindles as a spider was weaving his web. . . in those days a great and powerful empress lived in the mountainous region of Buzău. Her name was Neaga. Her halls stood high up in the woods of Cislău, where the stone foundation of her stronghold stands to this day, built on a hillock surrounded by streams. The gardens and orchards she walked in when sick of keeping indoors stood on the Săpog heights; her own water-well, with a round stone brim, still stands there, with stone-carved letters that the most learned scholars of today cannot even begin to unravel.

Of all the children that God had blessed her with, then called back again, the Lady Neaga, now a widow, was left with an only son, whom she loved as the apple of her eye. Lovable indeed he was, that emperor's cub, God love him! Proud like the noontide sun; gentle like the moon's soothing light, sprightly like the brilliant morning star and full of wisdom like the wide dome of heaven. His mother, indeed everybody, would do anything to please him, so much they all endeared him.

The Lady had him schooled from childhood; as the downy beard began to darken his boyish cheek he could speak all the languages in the world by rote, nay could even understand the secret tongue of birds and beasts.

Then, with heart divided between sadness and joy, the Lady thus spoke to him: "My son, booklearning as much as there be, you've mastered from end to end; now, in order to grow into a self-reliant man and experienced huntsman, such as

any and more especially and emperor's son should be, I am advised on all sides to let you go and see the world, that you may try and test life on your own and find out all and sundry belonging to this world, which things, belike, do not stand in the books. Farewell, my son; go forth to see and to learn; but mind, do not stray too far afield; remember, my lad, that as long as your mother does not feel your presence, care, worry and sorrow shall ever dwell in her breast."

Glad, rather than woe, the emperor's son bade his lady-mother farewell, early on the following morn. She, poor soul, did her best to keep back her tears and master the woe that was choking her. Glad was the lad for the palace grounds were full of a retinue waiting to accompany him on the way.

*Warriors of rank in hosts,
Strength of lords and fear of foes,
All a-horse with weapons fine,
Bows and arrows, clubs and maces,
Round the waist begirt with lassos,
Ready all the sun to follow
Chase the bear and deer the follow,
Shooting yellow-feathered brood,
That's good to taste and sweet to hear.*

They rode northward, passing through the gorge of the Ladder, an easy way down; then up the Buzău river, singing and merry-making all the while. The hills and dales, the stream itself resounded where that proud company went by. But when they came to the stream of Bîscă branching off, in that green meadow shaded by poplars, oaks and beech-trees, the emperor's son suddenly pulled up his steed and thus shouted for his companions to hear: "Brothers, look at the high, barren ridge of the Penteleu rising steep in front of us; I'll make for it, at the horse's full speed. Let him who dares follow me!" Spurring his nimble runner he flashed along the narrow bed of the stream. Under the galloping hoof of the white-spotted horse.

*The stones struck fire,
The waters heaved with ire,
The dust rose into a cloud,
Then dropped again to the ground,
The distance quite beguiling,
The lad from sight shrouding,*

beyond the ken of the courtiers who had dropped far, very far behind.

On his treasuring horse he shot through the valley of Roși under the ridge of the Făltin, past the mouth of the Tegheș; like a giant he took a jump over the stone Pitfalls; as in a dream he saw his face reflected in the pitch-black waters of the Devil's Void and making his way among fir and spruce fir-trees, among bilberry groves and junipers he climbed the marshy bed of the Cernat to the very top of the mountain. The steed coursed like mad, mane and nostril against the wind; the rider, his mind drunken with joy was avidly breathing in the cool of fir and flower, swept by the wind like thought in the mind, over rock, over green, over barren tops, over fuzzy moors. At noon the courser stood still and the prince found himself quite alone on top of the Penteleu. Round about, as far as eye could see, mountain ridges there were, some larger, some smaller. Above them all rose the barren peak he stood on, contemplating the green earth sloping down on all sides, the clear sky above a-blaze with light. The sun was at the zenith and every breeze seemed suspended in the heat of noon; there was no breath, no sound, no movement.

The young man stood dumbfounded; never before had he experienced such stillness, such peace, such splendour! Suddenly, under the sun's golden disc, a stately bird appeared, a black eagle soaring on gloriously calm wings. The prince instantly grabbed his bow and was about to shoot an arrow when he heard the eagle creaking in his bridlike tongue:

*Emperor, thou light of day,
Do not take my life away;
Take but half, to have your way,
And you'll get a jewel priceless,
A precious stone of sapphire,
As clear as azure fire.*

The prince unbent his bow, much wondering at these words; while the bird in gratitude for life, let drop from its beak a fine large sapphire stone, clear and blue like the bright sky, right upon the prince's saddle-bow.

The minute he received this gem and put it away in his bosom, all the birds on high became enslaved to his will. All the feathered brood: proud peacocks, wild cranes, evil-boding owls, tough hawks, the cocky hazel-grouse, the green-winged roller, the hoopoe with many-hued comb, spotted starlings, wood-cocks, bustards and hazel-hens, one and all would drop as if spellbound when he went out hunting. Or, if out for a walk across forest or orchard, the blackbirds and nightingales, the whitethroats and goldfinches, the buntings and the shrikes, the linnets and the wrens, the grass-beaks and the siskins, the nut-hatch jobbers, chaffinches and tomtits, all would welcome him with sweetest song. The cuckoo would constantly wish him good luck; the blue-feathered bee-eater would follow him everywhere, shrieking and merrily flying above.

One day passed, two went by, nay, nine more days and the lad could not find it in his heart to stray from that lovely Buzău country where he now cheerfully ruled all the winged brood that wings its way under the sun. At cock crow, before light ever dawned properly, he would be gone hunting and night would often overtake him in the woods. Killing and destroying evil-boding birds which only showed up in the dark. One day he was beating the wooded slope of the Istrita — way down at the foot of those hills where the fields begin to expand — when lo! about sunset, quite unexpectedly, a whirlwind suddenly mounts from the valley, raving-mad, bending beech-trees, breaking poplars, uprooting elms, shaking the whole forest and the very mountains with fearful roar. The clouds on all sides instantly came together, the mist grew dense, a dark bridge was suddenly thrown over the entire sky, a bridge of iron and copper, beaten up and down by Saint Elijah, who raced his steeds with thunderclap and whipcrack, tunderbolt and lightning darting from his chariot wheels.

Then the bridge suddenly broke up with a fearful crash, smashed as it were by thousands of luminous arrows; rain poured upon the world, coming down in torrents.

*Rain was streaming
Waters were brimming;
Coming down in buckets
Spoiling roads and thickets;
It came pouring down
All the world to drown;
Quite like Noah's flood
Turned the world to mud.*

When the storm had somewhat abated, the emperor's son tried to move not

of the hole where he had been hiding; but he knew not which way to go for in the wood the leaf was sleek, the black was deep, the road was steep. Wherever he looked for a trodden path, the trace had vanished; trunks broken and sunk in the mire, leafy roofs caved in, had quite undone the visible roads. He could not see, he could not hear either into the bowls of the earth or on the high ways of the wind. Occasionally, when listening intently, the woodpecker's shriek would strike his ear as she sharpened her beak on the bark of trees in the dark; as well as the cry of the little owls, woefully calling each other in the dark; sometimes a shadow would flit past, the black shadow of some stray martin, dropping down to earth, its long wings heavy with rain.

He might have wandered aimlessly all night; luckily his toughest dog, the clearest, the faithfullest, was with him.

*Good old Mike, a well-trained hunter
Quite knows what he is about;
Up the hillock does he climb
Then goes down the other side;
The path he goes ever sniffing.
In the grass the traces seeking.
Trail is here, trail over there,
Must not lose it anywhere.
In the dark he tells it
Night of day holds on to it.*

Thus, well-guided by the dog, the prince descended the valley of the river Orgoaia. Bouncing and booming, in the turmoil of its waters came roots of trees and stone boulders wrenched higher up in the mountains.

Both dog and man were slowly and timidly walking on that slippery slope; but as they reached the height where the foundation of a giant stronghold as well as the boundless furrow of the mighty Trajan open before the eye as if in one's lap, there the dog stopped snarling, as if game were in sight. The lad peered. White flames issued from the ground dancing over the secret hiding-place where the treasure of Pietroasa, the hen with its golden chicken, had lain in hiding, for such length of years. Yet in the flickering light of the flames, the hunter saw among the grasses and stones the long-nosed head of a marten who was fixing its troubled gaze upon him. In front of the dog the beast had curled up, body and tail, into a ball, as martens will, when in danger, in their underground burrow. The prince was about to throw his gilt-nailed mace and destroy it, when the marten began to squeak in his own brutish tongue saying:

*Emperor, thou light of day
Do not take my life away,
Take but half to have your way;
And you'll get a jewel priceless
The noble stone of emerald,
The green hue of earthly garb.*

Remembering that like words had been of much good omen in the eagle's tongue, the prince lowered his mace and shooed the dog away; glad to be free of danger, the beast dug the earth with its paws and laid before him a large, wonderful emerald stone shooting a green hazy light like tender ears of unripe corn, like a fruit of the earth.

The time to pick up the magic emerald and slip it into his bosom; after that all the beasts that crawl on the face of the earth or burrow under the ground, all knew him for their lord. The badgers with grey, long, prickly coat, the sleepy

common badgers who will only put their head out of their burrow at night-time; the wild rusty-coloured martens, with thick, soft sleek coat, the sharp-toothed otter on marshy land; the weasel, long and lithe of body, white under the chin, that slips in between furrows in search of bird's nests; the playful squirrel, lightly jumping from branch to branch crunching acorns, nuts and rowan fruit; the jumping rat, front legs short and hind legs long, hopping like grasshoppers as they walk; the ground squirrel — the flat-bodied — who look out of their holes at noon to bark at the sun, the hamster moreover, with plenty of grain stoked away, as well as the rats in the swamps; all the beasts down to the blind mole and the prickly hedgehog, nay the very serpents, lizards and green lizards, one and all rose up before him, either to be of help or to perish by his hand, if such be his pleasure.

In vain would the fox use its swift foot or wily judgment against him; he would easily find a thousand means to get the better of her dodges. The fiercest bear was a toy in his hands, he would boldly walk into its den, wrestle with it and the bear would always drop dead. Thus in the air, thus under the ground, was he now the toughest and the strongest; his mind was therefore especially bent on the chase. As the emperor's son walked on the Dragon's Hill, left of Silnic, that fierful, wrathful beast.

*That green-scaled serpent venomous,
To see or dream of, dangerous!*

would instantly writhe, curl up and slip under to the very gates of hell, lest the brave huntsman should see it, slap off its seven heads and kill off its seven souls. However hard he tried to outdo it that spirit of hell would run for dear life and the lad would be left to vent his wrath on the birds of the air or the beasts of the earth. He tried day after day but luck said nay. One night he failed once more. In anger and vexation of spirit did he start the following morning down the Dragon's slope; light was just dawning and as day was breaking and the flowers were opening, he reached the barren lonely vale of the mud Volcanoes.

In case you don't know and have not seen the like, let me tell you that this is where the Evil One had placed his cauldrons with pitch and boiling tar. Deep down, the shiny mud splutters and bubbles, ice-cold and black as fog; round about that drainless funnel, through gaping mouths, the mud shoots up, span-high, palm-high, fathom-high or higher. A mound forms round about each gap and the venomous slabber that the Evil One spits up from the deep, treacles down those mounds, drops into the mud, dries in the wind, breaks up in the sun, paving the entire bottom of that vale with a greyish, damp mire, where neither nut grass nor thistle will grow, not for the world.

Standing on the slope, the emperor's son surveyed the accursed vale; he saw a poor stray doe, timidly stalking the filthy mud of that swamp; farther away, a wild beast, a lynx lay crouching in ambush; its coat — long fine hair, white with black spots — was bristling; its pointed ears tipped with black hair tufts, were upstanding, while the eyes, intense and piercing like a woman's, were sparkling. He took two or three callike jumps, faced the doe, clawed her breast, stuck its teeth into its throat and was about to suck its blood when the lad quickly swung the sling to hit the beast. But the lynx has eyes that see into the marrow of stones and saw what was coming; it tore itself away from the doe's breast and began to bark in his brutish tongue:

*Emperor, thou light of day,
Do not take my life away,
Take but half, to have your way;*

Precious stone I'll give away,
Glaring red the ruby,
Blood boiling with fury!

For the third time now the emperor's son spared the lynx, as he had spared the eagle, as he had spared the marten; he wound up the sling and the beast, glad and grateful for life, darted from its eyes a large fine ruby-stone, red and vivid it was, redder than wild strawberry, quicker than flame fiery, the image of blood generous. As the young man picked it up and slipped it into his bosom his heart seemed to swell within him. From now on every living thing was in his power. All the beasts driven by the passion of their blood, to scour the earth in speedy race, to yield like grass in the field under breeze of the wind; those who live by spilling blood, those who thrive on blood and perish by loss of blood, one and all bowed to the lad's will, just as the birds of the heavens, just as the brutes of the earth. Faced with such a wonderful huntsman

The stags in the mountains
Bowed low,
The large-toothed wild boar
Dropped down,
The sprightly chamois
Lost foothold,
The wolves in the woods
Were hocked,
The cautious hare...

Whether he spent a month or a year, or even two years who can tell? No care in the world he had except his own good pleasure in catching and killing of wild beast and bird of song. To people like ourselves, huntsmen and mountaineers, one thing is clear: that a man when out hunting, be it frost or be it sleet, be it day of sultry heat, had no inkling of the time, does not care what will betide; call to work will go unnoticed, does not mind word or how spoken; he in heart's content, fleeting time has spent, living in clover, a king all over; and for him the hunt is imperial ground.

Now pause and judge for yourselves good people: if hunting means a steeling of the spirit and a ravishing of the mind to such as we are — poor, common folks, subject to toil and trouble — what rapture of pride and prowess it must have meant to the brave son a Lady Neaga. Glad at heart, hale and hearty in body, he would cheerfully step out of his father's halls of a morning and would cheerfully return in the evening to join his mother. Such smooth-running, happy life, heaven alone might offer.

But worry and care never left a man alone for long. Such was God's will that human nature should not find it all plain sailing, nor walk in the paths of delight for ever. Where the ground looks most tempting and the bowers most leafy there the snare lies in wait. You fall into the trap unawares; you are caught, you are hurt, nor will you always see the evil of it.

You will now see in what manner was trouble to overtake our lad, with what tender delusion was it to suck up his strength and blow out the light of his happy days. One evening such as this present one, about sunset, he sat down to rest on one of the crumbling boulders, on the height of the Ulmuşor, just above that stone cave that we now call the Giants' Stables, since that's where the winged creatures sought shelter in the old days. He sat looking down at the mist gradually obscuring the valleys and creeping up the mountain slopes; suddenly he saw a dove gently sailing above his head; light and white was it like froth of milk as white, like lily-

flower in sunshine. He longed for that bird and, wishing to catch it alive, he stuck his hand into his bosom seeking the magic sapphire; she gave him a sweet, bewitching look and languidly cooed in her birdlike tongue:

Brave and noble huntsman bright,
Do not stop me in my flight;
Rather follow in my course,
You shan't rue, you shan't fare worse,
For the lady of the stone
Calls you ever and anon
To give you a precious boon
A pearl as white as the moon.

These words, thus gently cooed, stirred up a turmoil as yet unknown in the young man's breast, vague longings never dreamt of before. Not thinking twice about it, he rose to his feet; the blood coursed like fire in his veins; his heart was throbbing; his whole body was driven by an irresistible urge, submissively, obediently to follow the dove's call. She steered a smooth temperate flight in the air; he walked on dry land, descending slopes, climbing hillsides, crossing woodlands and streams and the more he walked the lighter he seemed to tread. As the sun's last rays were regretfully touching the flowery grassblades at the foot of the Nacula rocks the bird alighted upon a blossoming briar and thus chirped in sweet sing-song:

In the rock crying
In the dark pining,
Stop and step into the light,
White and handsome Lady,
Breathing, coy and shady,
Your face bright,
Your body lithe,
Your hair golden
Like ore molten;
Step out of the chasm,
See your destined husband
Who's now come to thee!

Like a dream, like a shadow in the mind, out of the rocks she loomed, the handsome white maiden, tall and supple as a reed in the wind, her hair of gold, her eyes with passion bold, from the sun descended, like Helena the peerless.

So beautiful, so white she loomed, more dazzling than the sun. To see her gait, to scan her face, to hear her voice, you could not help loving her, could not help trusting her. A winning smile on her lips, a languid, yet searching look in her eyes, the lady approached somewhat slack in her walk pacing the thick soft grass of the meadow with light yet lazy gait.

She stopped in front of the lad. She held a tiny grain between her slim fingers, a pearl white, pure and dazzling like milk in the milking, white, lily flower in the sunlight, maidens' love on the sly. In coaxing, womanly accents, to a young man's heart more piercing than arrow shaft she laughingly spoke:

I would give it, yet I would not,
For fear you'll soon have forgot,
While the game you're ever after!
— Nay I would, but let us barten:

Precious stone of sapphire
 Clear as azure fire,
 Noble stone of emerald
 The green hue of earthly garb
 Glaring red the ruby
 Like blood in a fury.

The emperor's son stood speechless as if faced with an enchanting phantom. He could not tell whether he was awake or dreaming. He dare not trust wither sight or hearing; and yet the fairy before him was considering him with bewitching eyes, sending now hot waves, now ice-cold shivers through his whole body. Her words echoed in his heart, sweetly, persuasively. As she stood looking and smiling upon him the field seemed to bloom and the sky to smile; when she parted her lips to speak the mountains seemed to ring, the rivers spluttered, the trees were shaken, the forests awakened, the leaves fluttered, the stars thrilled and came to a standstill. Had she then asked for his life, readily and gladly had he given it, just to look at her, to listen to her for ever. He instantly drew the three magic jewels from inside his bosom, the stones that heretofore had been his strength and his joy and, without another thought, without the shadow of a doubt, he gladly dropped them in the lap of the winsome maid. Her tender red lips opened up in playful, joyous laughter; taking the pearl between those tiny, white teeth like to that precious gem, she gently placed the pearl upon the young man's lips, in a sweet, long kiss.

The warm, scented shadows of that summer night wrapped the happy lovers in darkness and quiet. The white dove alone kept them company in the dark with song of gladness or of gentle woe. But as day broke and flowers awoke, the dove delusive, to love persuasive, over land and sea had flown, across the heavens had gone, flying never to return, carrying away for ever that precious gift of a girl, the white bead, the lovely pearl.

Days and nights went by, months and weeks. The emperor's son and the Maiden of the Rocks were living like strangers to this world, all by themselves, he wrapped up in her, she wrapped up in him, having no care in the world, nor taking pleasure except in their own love. All the world was narrowed down to the flowers and leafy bowers under the Maiden's Rocks; the young man had forsaken the forest quite, was sick of the provinces of his former life. The chase was forgotten; his heart was now given up to new and temperate delights. Birds, beasts and brutes were by him forsaken; they had all grown estranged and given up their once playful master; none knew him, none would obey him; nor did he, foolish man, take any notice of them. Bow and arrows, mace and sling, lay on the ground; rust and rot were upon them and ate into them. Thus forgetful of a huntsman's prowess, forgetful of his parents' home, the prince reclined upon carpets, languid and spiritless, his head in his love's lap, his eyes gazing into hers, drinking in the breath of her lips and ever asking her to soothe him with song.

*Sing your song, my beauty,
 I love it as my heart,
 Sing, my precious I as I lie
 Here with thee, I wish to die.*

Yet a woman will be a woman I Let her have what she demands and be sure she will scold you for giving it her.

Little by little did the girl realize that the young man's heart had grown soft in the heat of woman's love; she was now sorry and would resent the fact that

her lover was no longer that which he used to be, the lord of the field, whom people praised by calling him "the emperor's son, the hardy huntsman!" In vain did she sing to him, soft strains of melody, a bold song of outlawry; in vain did she beg him to rouse himself from the languorous, slothful life of indulgence; in vain did she persuade him to leave the wilderness and take her to see the world. He would press her to his breast, fondle her as he knew best and thus spoke to her:

*Let the world go its own ways,
 Here we stay living in peace
 As we'll have it, as we please.
 Let the world say what it will
 Happiness such as we share
 They can't find it anywhere.
 Let them have it their own way
 As long as we here may stay
 Ever carefree, ever gay.*

But weariness, hideous weariness the languor that is given no credence and that springs up from stale delight, which the soul embitters, feeding up on the heart's yearning and to new delights ever aspiring, that cursed weariness which sucks the heart dry and dissolves the spirit, was slowly taking possession of the maiden's heart, plumbing ever deeper, settling ever safer, most bitterly corroding. The emperor's son could see and feel it all; but cure himself he could not.

The maiden would walk aimlessly through forests and meadows, tears staining her cheek and a cloud on her brow; as she came back and found her husband lying full length at the foot of the first, being sorry for himself, she would say to him with bitter tears:

*"Get up, dearest, get thee up,
 Don't just fall there on your back.
 For indeed, I'm sick to death
 Of bolsters moved right and left,
 Up and down.
 Or the other way about,
 Now in the shade, now in the sun."
 "This I cannot, sorry plight,
 Try however hard I might,
 And my sickness you can't cure
 Lest you fetch me with a lure
 Blue and bitter brambleberry,
 Icicles in summer's heat."
 "Nay, my love, se help you God I
 I walked mountains up and down;
 Icicles I spied not
 Earth is baking, the sun's hot."
 "Maiden of the mountain heights,
 Brambleberry blue
 Is your own eye's hue,
 That's unkind and kills me quite.
 Icicle unmelting
 Is your heart grown chill,
 From me far and farther still."*

When the heat is drained dry of love then pity too will soon vanish. Sick of the wilderness, as well as of her sequestered love, the Maiden of the Rocks now dreamt at night and pined in daylight after places of pleasure and bustle, noisy cities of gaiety and merriment, cities where she would be admired and desired where she might show herself bravely arrayed and bejewelled. The days of her youth she had spent in seclusion, a stranger to the world; she had had enough of the secrecy of love. Her heart was now avid of pleasure as the moth for the light. Her soul now wanted the din of merry-making, the luxury of riches, the pride of status. Such were the longings that ceaselessly troubled her mind; and we all know that whatever springs up in woman's mind never dies unfulfilled. One morning when the emperor's son woke up heavy with fever and sick at heart, the Maiden of the Rocks had vanished from his side. He waited for her at noon, he waited for her in the evening; but the shadow of the pines slowly grew over the meadow, shrunk and then spinned out again thus marking the passing of time, but not a soul ever turned up . . . Then did he understand that the girl was gone leaving him in the forest quite alone; then did he clearly see that the dove had gone, had flown and his luck was quite forgone. Deep darkness descended upon him; his broken heart writhed within him like the severed body of some poisonous snake. In the daytime, in the sunlight would he writhe with pain; at night, in the starlight, his eyes were a weeping well; every minute, day in, day out, night and day, his doleful moan would fill the woods: "Lady of my heart, mistress of these realms; why did you leave me? Where are you? oh, where? . . ."

He remembered her proud beauty, her sweet songs, the happy days when mountains and waters would echo the girl's voice with cheerful murmur; he remembered her swinging gait as lightly and delicately she would walk the green fields, or, shivering, would shake the snow off her yellow hair, her own skin whiter than the snow. His heart would then vainly ask of woods and mountains: "Where and in which country is that glorious flower, that endearing country lass, her face like a lily, her voice like a fairy's? The river, the running waters alone now sorrowfully answer my plaint. Where, my long lost mistress, where are the very blizzards of yore, oh, oh, where?"

But his woe did not help. It was all gone and done with. The fields where he had first known content, carelessly chasing and catching the birds of the air and the beasts of the earth; the meadows where he had then learnt to know happiness in the arms of that endearing maiden — all was now drooping and withered, all wrapped in the cold winding-sheet of woe. He tried to lift the bow and arrows, the mace and the sling; but the weapons were rusty, his strength was sapped, his eye was blurred and could hardly take aim, his arm could no longer hit the target. The strength and the magic were gone with the precious stones. The Maiden of the Rocks had carried them away to turn into earrings and necklaces. He, poor man, would then remember the place of his birth, the home of his childhood, the tender mother who had rocked him in her arms — all the kind things, all the goods and pleasures that he had lost. Terrified, he found himself homeless, a wandering, helpless pilgrim among lairs of wild beasts, ever chasing the retreating phantom of happiness through forest and barren land; and his heart bled with belated and vain regret.

Translated from the Romanian by ANA CARTIANU

MIHAI EMINESCU

în limba engleză
de

SYLVIA PANKHURST

The most authentic representative of Romanian aspirations, completely identified with his own people, Eminescu was, nevertheless, a European of his time. He studied in Vienna and had a knowledge of the classical languages, even Sanscrit, and of French and German. There are notes in his writings from the German romantics, side by side with creations from the lyrical Doina, the typical Romanian folk-song and from the epic fairy tales of his native land. The blue flower of the German Romantics, and the lime trees of the Rhineland, as well as the Moldavian white cherry blossom, bewitched on the canvasses of the Romanian painter Grigorescu, are common motives of Eminescu's yearning song of love.

Little effort is required to distinguish in his verse the influence of Alfred de Musset's laughter amid the tears, and Alfred de Vigny's rigid and stoic affirmations, daring to provoke the heavens and defy the fates. Eminescu who, too narrowly perhaps, was dubbed a Schopenhaurian, was able to appropriate and make his own all that was most majestic in the soaring of German philosophy in his day, as well as in all the other important European thought movements of the period. There may be others in whom similar elements are to be met; but no other writer of his time possessed his wonderful gift of creating a perfect synthesis in which all the influences of the period, wedded to his own powerful and pure voice, resolve themselves into a single harmony. Though his whole polemic prose reveals a vast erudition, this harmony never for an instant manifests the deep sources from which it proceeded. The complex symphony, with its manifold delicate nuances, takes wing like the ditty of the shepherd driving his flock, or the maiden's Doina at the edge of the cornfield. He is one of those rare spirits in whom one seems to hear not the individual but the people itself, united and embodied in him.

NICOLAE IORGA

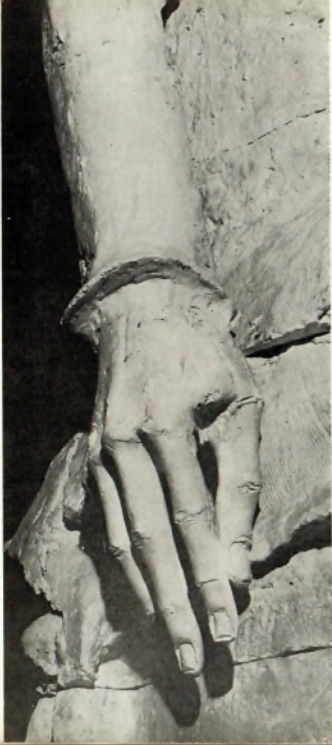
Eminescu's works are for all time. Every line of his verse and prose is a polished jewel. His themes, clothed with masterly art in the picturesque trappings of this or that time or story are the fundamental problems of human existence which never grow old, illuminated by a powerful and original intellect with arresting thoughts.

His is the mind of scientific habit which fronts the pageant of the universe untrammelled by prejudice of class, or race, or creed, illuminated by a great awareness of the human heart, its grief and joy, its fear and hope, broadened by that great solidarity and interest in the collective work and destiny of mankind which blots out pettiness.

We hail him as a thinker of his time and yet a modern among the moderns still, a lover and the prominent interpreter of his own people, a citizen of the world.

SYLVIA PANKHURST





MIRCEA
SPĂȚARU
« PĂLĂCESCU »
ansamblu
și detalii
și
« MIHAIL
VITEAZUL »





Sărmănușul Dionis

Poor Dionis

... That night Dionis was merry, he knew not why. By the feeble yellow glow of the candle stuck in the bottle neck, he opened a moth-eaten old book in bound leather, a manuscript on the Zodiac; for he was a superstitious Atheist — there are many such. The initial letters written in blood-red ink, were the old Slavonic characters, strangely formed, with an air pious, hump-backed, and fantastic.

The volume treated of an astrology of partly Byzantine origin, based on the geocentric system, which regards the earth as the centre of world-architecture, and man as the being for whose enjoyment God made the universe. Its title was in Latin:

Architecturae cosmicae sive astronomicae geocentricae compendium. "The doctrine of the Godlike ordynance of the world; which sheweth forth howe all hath been created by God in his mercye for ouer erth its sake; a translacon out of the Greeke into the Romanian tongue; to which is added a supplement, wherein is sette forth in what manner the signes of the Zodiac have power over the lyfe of manne". There was also a dedication:

"To Hym whose very selfe and spyrit is infynyte, to the God of marvayles that syteth in the myddest of the workes of His handes".

Plans of an imaginary cosmic system were flanked by portraits of Plato and Pythagoras, bordered by Greek proverbs. Two crossed triangles were surrounded by the maxim:

Director coeli vigilat nactesque diesque, qui sistit fixas horas terrigenae.

There were constellations picked out in red, geometric calculations based on a fictitious and mystic system, and numerous interpretations of dreams arranged in alphabetical order — altogether a book well suited to inflame any superstitious mind already inclined to assimilate such pabulum. At the end of the book was a picture of St. George in combat with the dragon, doubtless intended to symbolise the victory of Truth over Error! The gold tooling on the cover was worn away in some places; in others it scintillated as though besprinkled with golden threads.

Dionis, his elbows on the table and his head in his hands, strove to decipher the text, so obscure, yet so captivating, till the stump of candle began to smoke in its last moments, and finally guttered out. Then he opened the window, drew his chair to it, and by the pale rays of the moon, went on turning over page after page, as he studied those strange constellations, till he came upon a maze of intersecting circles, so many and so closely set that they seemed like a tangle of red yarn, or a cobweb dyed in blood.

He raised his eyes from the book and gazed dreamily upon the gentle visage of the moon, who sailed on, clear and beneficent, in a sky limpid and deeply transparent, amid the clouds of fluid silver, and the great stars of molten gold. It seemed that beyond the stars were thousands of those circles; and as though their imagined existence were piercing a way through its azure depths.

"Who knows", thought Dionis, "whether one may not find in this book the sign which has power to transport one into the profundity of the soul, to worlds which shape themselves according to one's desire, into vastnesses illumined by a blue twilight, magnificent, humid and flowing."

In front of the old house was his poor lodging where he saw arising a beautiful white palace. From an open window, on one of the upper floors, he heard through the night air the sweet quivering notes of a piano, and a young and faltering voice sending forth on the breeze a gentle prayer, perfumed, mysterious. He closed his eyes that he might dream more freely.

Then it seemed to him that he was in a waterless, sandy desert above which glimmered a fantastic moon, pale as the face of a dying virgin. It was midnight. The desert is silent. The air is dead. Only his breath is alive, only his eye, to see, on a silvery cloud in the height of the sky, a white-robed angel, kneeling with folded hands, chanting a divine and profoundly tremulant prayer, the prayer of virgin...

Now half-raising his eyelids, he saw from under their curves a wide-open window, and in the bright-lit room within, a young and white-robed maiden touching with slender delicate fingers the keys of a resonant, deep-toned piano and accompanying the sweet harmony of those heavenly notes in a soft and tender voice. It was as though the genius of Britain's immortal Shakespeare had breathed upon the earth a new moon-struck angel, a new Ophelia.

Again he closed his eyes; and again he saw that vast desert; the white palace melted once more into the silver cloud and the young maiden became the kneeling angel. Then shutting his eyes firmly and with decision, he drowned the fantasm in total darkness. Everything vanished, but he heard, receding like a faint memory, the Virgin's prayer.

The music had long ceased; but still enthralled by the influence of his vision, he kept his eyes fast shut.

When he awoke from his reverie the palace window was still open; but within all was dark; the window-panes glistened like silver in the white light of the moon. The air was balmy as that of summer, and the moon-rays shining into his den, touched the pale face of Dionis, and filled his tear-drenched soul with unspeakable melancholy.

"Oh yes", again he returned to his obsession; "it is only within our own head that the world exists. — That great desert — why only Space, and not also Time? Why not the Past?"

He gazed anew on the cobweb of red lines. The lines began to move. He put his finger upon their centre, and his soul was immediately filled with ecstatic joy. He seemed to hear the whispering of those old men, who, when he was a child, would take him on their knees and in the long winter nights, would tell him wonderful stories of fairies clothed in gold and brightness, who spend their serene lives in crystal palaces. It seemed but yesterday! And yesterday it seemed to him he would twine his fingers in their snow-white beards, and listen to the murmur of their wise voices; the wisdom of the past transmitted to him by the ancients.

No longer had he the slightest doubt that an unseen hand was drawing him towards the Past. He saw great rulers rising before him in their robes of gold

and sable; heard them speak from their high thrones and time-worn castles. He saw the council of Elders, and the devout and ardent people, trooping on, like the undulating waves of the sea, into the Court of government. All was confused and jumbled, a medley of time on time.

The lines of the astrologer's sign moved as with awful omen, like the snaky flames of a burning brand. The spider grew larger and larger.

"Where shall we stop?" He heard a voice from the burning brand in the centre of the page.

"Alexander the Good", he could only whisper, with will firm and intent; for his heart was wrung by a great and amazing joy.

Slowly, slowly, the red cobweb extended; wider and wider it grew; till, becoming misty and diaphanous, it was transmogrified into a sky crimsoned by the glow of the setting sun.

He found himself lying his full length in a new-mown meadow. The grass had been gathered into sweet-smelling haystacks. The evening sky stretched blue above his head, and clouds of ruddy flame and paler gold were filling the firmament with their hosts. The hills were burdened with purple mist, the birds on the wing, the streams mirrored the flaming, burning light of the sky. The quivering voice of the bell filled the evening with beauty as it called the folk to Vespers...

And he? — he? — How strangely was he garmented! A long black cassock of coarse cloth, and a black comanac; his hand grasping the astrologer's book.

How familiar everything seemed! He was no longer himself. It was quite natural to be here in the midst of this new world. He was sure he had come to the meadow to read in seclusion, and that he had fallen asleep over the book. The dark room, the past life of a man named Dionis — how curious! He could only have dreamt it!

"Verily!", he thought, "that book hath wrought on me a cunning fantasy. The reading of it hath caused me to dream of manie great marvellous conceits. An odd world it was in truth! How strange a folk! How curious a tongue! Mesemed it was our own; and yet was it foreign, for all that!"

The Monk, Dan, had dreamed himself a layman, called Dionis, living, it appeared, in other times, surrounded by other people. Passing strange!

"Ah, Master Reuben!" he said with a smile. "Rarely wondrous in sooth is thy Book. Grand that it turn not the brain; for I, a monk, now feel that the soul wandereth on from century to century. Ever is it the same soul, but Death maketh it to forget that it hath lived before!"

"Thou art right, Master Reuben, in thy contention that the Egyptians were justified in believing in their metempsychosis. And indeed thou sayest sooth, when thou dost assert that Time and Space exist only in our minds; that we need but a magic wand to transport us to any part of them whichever we may choose. I live in the reign of Alexander, yet have I been drawn by an unseen hand unto times that lie hid in the future of my soul. How many men are contained in one man? In sooth, even as many as there are stars reflected in a single drop of dew under the clear sky of night. Aye, couldst thou but magnify that dewdrop, and be able thus to gaze into its depths; therein wouldst thou discover even as many thousands of stars as are held in the great firmament; each of them a world, and every one with its divers lands, and its peoples, and the history of its ages of Time graven upon it. So should a universe be seen mirrored, even in a fugitive drop of dew.

"How profound is this Hebrew! "He was thinking of Reuben, the teacher. He rose from the grass with the old book in his hand.

Afar were the mountains, their brows crowned with forests, and their feet lost in valleys intersected by silver streams. Huge boulders of clouds, pregnant and ominous with storm, hurried across the deep blue sky, rent by the compost peaks of those heights, whose yawning charms and great promontories of black and jagged rock thrust their rude shapes through the overhanging mists. A single fir tree, riven and charred by lightning, stood lonely upon a vast mount lit by the declining sun; and as the orb of day sank below the heavy clouds on the horizon, they appeared as a dark belt of red and blue, bordered by the molten gold that brightened in their wake. With tiers of deep-arched caverns they covered the face of the celestial emperor; only, from time to time, as they burst asunder, lakes of crimson fire poured from their swart ruins. Then slowly they dispersed in cold grey flocks.

The orb sank lower. It seemed to perch above the solitary fir tree like a radiant brow above ebony shoulders. It descended behind the branches, glowing between them like a nest of rubies among the twigs. Then, hidden by the great trunk, it cast its red light upon the rocky slopes, and lit their summits as with beacon fire, till it was lost to sight behind the mountain which rose in the blue firmament, dark and lofty, its edges painted with the ruddy gleam of the departed sun.

Slowly the evening advances. The great stars spring up in the blue fields of the sky, and quiver ecstatically in the soft, clear air of night. The campestrian harmony fills the evening with its thousand voices, each differing from each, and all taking their part in the voluptuous drowsiness of the moon.

Through a world crimsoned by the beauteous sunset, passed our monk, untouched by the witchery of nature around him, wholly obsessed by his strange experience.

From afar he saw the glittering steeples of the churches of Jassy, and the trimly whitewashed houses, on whose old roofs the moon was now shedding a pale violet light.

He stepped out briskly until he came to the burgh. He entered a narrow lane of old and shattered houses, of which the upper stories overhung the lower a full half, and were supported in front by wooden pillars.

The elders sat under the verandas, talking of their affairs. Young maidens with apple-red cheeks peeped through the half-opened shutters of the barred windows, through which were seen pots of growing flowers, as yellow as guinea gold.

Here and there the moon cast a long narrow shaft of light into the shadow of the lane.

Occasionally a man passed whistling.

Little by little, the town was falling asleep. The nightwatchmen went by, their heads buried in their white hoods.

Our monk passed through the long dark streets, like a shadow.

He stopped before a house that rose lonely in a desolate courtyard. Light was still filtering through the chinks of its shutters. Its roof was curiously peaked, its walls built of small pieces of stone, like those used for the inside of a well. Every scrap of mortar had long fallen from their interstices, so that the walls appeared like those of an ancient fortress. The shutters looked large and cumbersome beside the narrow casements. On one side of the house, and reaching halfway up its height, was a staircase leading to a veranda supported by square pilasters. Not a tree, not an out-building was beside the house. It stood alone in the great courtyard, where the withered grass showed yellowish in the moonlight. Only the pump moaned as its balance swayed.

Up the staircase he went speedily, and loudly rapped on the door of the tinda. Steps were heard.

"Who comes?" asked a low, deep voice.

"Tis I, Dan".

The door opened. Before him stood a tall man with a long, grey beard and a broad forehead surrounded by the fez of the Jewish *iaarmaci*.

He reached out his hand to the monk and led him into a room lined with antique leather-bound volumes, in shelves of rough, unshapen wood and furnished with human skulls, stuffed birds, a bed and a table piled with parchments and papers. In the close atmosphere, heavy with an odour which rose from the contents of huge fagons, the candle cast a drowsy, yellow glimmer.

Translated from the Romanian by SYLVIA PANKHURST

Cea dintâi traducere engleză a «*Sărmanului Dionis*» (semnalată de revista noastră încă din numărul 1/1970), din care publicăm acum în premieră un fragment, aparține Sylviei Pankhurst, o mare prietenă a literaturii române și a lui Eminescu, de care ne-am mai ocupat în numerele 6/1964 și 3/1970. Comunicată nouă indirect prin amabilitatea fiului Sylviei Pankhurst, domnul Richard Pankhurst, director la Institutul de Studii Etio-piene din Addis Abeba, ea a fost greșit atribuită acestuia; ne facem o datorie din a rectifica această eroare formală, rezultată dintr-un concurs de împrejurări independente de voință și știința noastră. Trimitem pe cititorii noștri la articolele Sylviei Pankhurst și Zece Poeme de Eminescu, Corespondența londoneză a lui Lenin cu o prietenă a literaturii românești Un ecou din Etiopia, în numerele sus citate ale revistei Secolul 20, pentru date și informații întregind profilul biografic și literar al Sylviei Pankhurst.

TUDOR ARGHEZI

poeme, în limba rusă
de
ANNA ANMATOVA

ДОБРОЕ УТРО, ВЕСНА!

Весна! Ты с моею родимой страной
Встречаешься будто с сестрицей-весною:
Ты юная вечно, она — молодееет,
В своих перекрестках зеленых свежееет.
Погодую тихой, безмолвным приветом
Встречает тебя, озаренная светом,
Встречает тебя по-прежнему, чем прежде,
В почти паузинной, тончайшей одежде,
Распаштой колокольни, махом спонторным,
Распаштой планкой колоды и проворным,
В дуинетных цветах, в васильковых узорах
Встречает тебя на зеленых просторах...
У ней на плече для сестры ненаглядной
Кувшин с ключевой водою прохладной.
Она угощает сестру дорожью
Водичей, что сладостнее пожелуд.

Минувшие годы тебя здесь поили
Слезам и кровью, отравой бессилья.
Был мечи твой налитый путь не цветами. —
Он мечи мохлями был и крестами.
Весна вечно юная, дай же навечно
Сестре своей руку в день встречи сердечной.
В преддверье надежды, в канун возрождения
Встречаетесь вы — две весны, два цветения.

ПОТЕРЯННЫЕ ЛИСТЬЯ

Уже полстолетия ты превозишь неустойчиво
Чернила и слова; терю потенью в руках.
И все же, как и тогда, победы нет, экзальтированной
Они всегда с тобой — сожжение и страх.

И для тебя опять как мясостная мука
Страница бела и вид строки твоей,
И первого в душе опять бапшиса звука,
И буквы для тебя опять всего страшней.

Когда же вновь листки испишутся тобою,
Они уже лягут поверх озерных вод,
Делят из сада прочь, как листья под сражом,
Так что и персяк сам их прогладит угод.

И в каждом слове ты вновь чуешь содрогание,
Сомнение горькое чернил твоих мечин,
Живешь ты, как во сне, в своих воспоминаниях.
Кто диктовал тебе — уже не знаешь ты.

Перевод Анны Ахматовой

НАБРОСОК

Скрипач, брось скрипку, мне ее не надо,
И вздохам том души моя не рада.
Мне звуки флейты задают вопросы,
И тлосости их хор многоголосный,
Я на вопросы отвечать не в силах —
Пусть прошлое покоится в могилках.
Стрели, нам, трубы сладкогласные,
Но в их звучание слышен стон неясный.

Молчанье, ветры, воды, и кришны,
Как будто вы не были, а небылицы.
Пруд, зеркало свое забудь и тени,
Что промелькнули в нем, как ряд видений.
А если б я услышала отзвук дальний,
То стал бы дух мой горнее и печальней.
В свинцовый сапан призраки одену,
И мне невозможны их приветы,
И мне невозможны их упрёки.
Что же не смолкаешь ты, смыхок экзотический?

ПЛЭМПАЛЕ *

Протекло чья-то песня с балкона понеслась,
Неведомо когда она там родилась.
Сначала легкая, как шелковый пущок,

* Один из районов Живы, где жил Т. Аргеши.

Но вот ее напел на мир вечерний лес,
 На весь притихший сад, на листья, на стволы,
 Чтоб муки исцелить под нежной дымокю мели.
 И слышит тишина ту песню сквозь туман —
 В ней врачевание кровотокающих ран.
 Звук разветляется, и эха слышатся без,
 И сыплются с ветвей лиловый пыльный снег.
 Звучание стихии, где в каждом спит цветок,
 Что дышит к другим цветам, как будто к слезу слог!
 И в старости мне вновь слова спешат помочь,
 Поднялись я хочу, отбросить посох прочь.
 Страдавший океан под радостью жизни,
 Как небо после гроз, мнителен облик свой.
 В сегодняшнем встанет минувшее опять —
 Как в песне той, стихая все вновь и вновь звучать.

О ЧЕМ ГРУСТИТЬ?

В прекрасной осени — печали нету места. . .
 Мой дождик — как букет, что в храм несет невесна.
 В окне — листва плещет, соцветия глумливы,
 И днем в мое окно с небесной мирной сими
 Шлет солнце дробный свет — он здесь гостини подолгу,
 С предмета на предмет скользкий витко-молеку,
 И в бликах теневых дросит лето и зыбко
 Вечная иль крестик нависшая улыбка.
 О чем грустить, когда сквозь этих свет безмолвный,
 Как лодка, жизнь моя скользит легко и ровно?
 Я вижу киты книг, столь близких мне и милых,
 И новой жизни цвет могучий на могилах.
 Я вижу, как с ветвей лист за листом слезает,
 Их серебрят луна, а иной разведает.
 Когда же голуби спускаются на крышу,
 Я голоса любви в их воркованье слышу.
 Со мною сонны звезд — весь небосвод поныне
 Раскинут наверху, как яркий хвост нависший.
 И одиночества тоска со мной, усталая,
 Непонимно радостно спит, накрывшись покрывалом,
 И шепчет мне она в разрывах сна измученных:
 «Ты все еще со мной? Ты здесь? Ты в тех же снах»
 К чему стыдиться мне и ей к чему стыдиться,
 Что оплох всех друзей она со мной таится!
 О чем же мне грустить? О том ли, что из глины
 Звучащем скринок я не обождала кувитим?
 А драконий крытый дом, мой дом, с букетом схватил,
 Близ Тропуша стоит. О чем грустить? И все же. . .

Перевод Лилии Ахматовой

G. BACOVIA

în limba engleză
 de
 PETER JAY
 și
 VIRGIL NEMOIANU

LACUSTRINE

So many nights I've heard the rain,
 Heard matter weeping,
 I am alone, my mind is drawn
 Toward lacustrine dwellings.

As if I slept on wet boards
 A wave will slap me in the back —
 It seems as though I haven't raised
 The drawbridge, as I start from sleep.

A void of history extends,
 I find myself in the same times . . .
 Can sense how through so much rain
 The heavy timber stilts are tumbling.

So many nights I've heard the rain;
 Always starting, always waiting —
 I am alone, my mind is drawn
 Toward lacustrine dwellings.

WINTER TABLEU

Ghastly snow on the plain by the abattoir,
And warm blood is streaming through the runnels;
The snow is thick with the blood of animals —
And it keeps snowing over a sad skater.

Ablaze with congealed blood is the white,
And through the blood ravens strut . . . and sip;
But it's getting late; they fly into the heavens —
On the plain by the abattoir it's turned to night.

It keeps on snowing in the benighted sky,
And now when gloomy windows are alight
The glittering wolves approach the abattoir.
— Darling, it's me at the icy door.

GLOOMY EVENING

Barbarously the woman sang
In the deserted café, late,
Barbarously, but full of sorrow —
And such an upset all about . . .
And in the music's monstrous row
Barbarously the woman sang.

Barbarously the woman sang . . .
And there we were, in such a gloom —
Through cigarette-smoke, as through clouds,
Pondering non-existent worlds . . .
And with a long, satanic boom
Barbarously the woman sang.

Barbarously the woman sang
And such an upset all about . . .
And we never even made it home.
Foreheads on tables, crying out
While over us, in the deserted room —
Barbarously the woman sang.

AUTUMN

From the fringes of the county town
Cracks a gunshot's loud report;
Autumn . . . the metallic sound
Of trumpeters down at the barracks.

A school bell also can be heard,
It's windy, a desert in the morning;
Papers and leaves haphazardly
Wheel round the square, in a spin.

With stern and overbearing spire,
The cathedral stares at the horizon;
The town gardens are in tears
And shed their leaves throughout the town.

And, as in times of old, a horn
Calls from the fringes in alarm;
Autumn . . . the metallic sound
Of trumpeters down at the barracks.

AUTUMN LEAD

Already a young girl's dead with that cough,
A pale dreamer has killed himself with his gun,
It's autumn, and by now night has fallen . . .
— So how's it with you, my forgotten love?

And in the public gardens, not a sound
Till suddenly I heard a madman scream;
Now the leaves are dropping in a swarm,
It's windy, and all hope is abandoned.

In the small town misery-encased,
I came across a soldier and a parson . . .
And now I'll drop off over my baks forgotten,
Abandoned in this dim provincial waste.

Already echoes of revolt and grief
Are spreading through these fallacious times;
Are you still reading about social problems . . .
Or writing something, my forgotten love?

WINTER LEAD

*Snowing as far centuries, silence, all seems well,
Only the late wind hurries through the white town —
Snowing, as though everyone had risen . . .*

In frozen windows the scholarly volumes sleep.

*Among walls, over distant towers,
Snowing with nothing in the empty night, snowing banknotes —
Only the lonely wind laments in other notes . .*

My shadow darkens in democratic quarters.

*Over this vastest of towns it's snowing grandly,
Snowing in cinemas earnest social dramas,
While the wind cackles through glacial boulevards . .*

But who is there who could explain this sad story?

Translated by VIRGIL NEMOIANU and PETER JAY

ZAHARIA STANCU

în limba franceză
de

I. IGIROȘIANU

Costandina

... Gâvės de sommeil, la faim apaisée ou seulement leurrée, nous nous sentons tout à fait à notre aise. Merveilleusement, même, à notre aise. Clignant souvent des yeux et, de temps à autre, entre deux digitements, louchant de mon côté, ma tante Outzoupâr — venue de nouveau nous voir de son village de Sécara, et, comme toujours, accompagnée de sa dodue de fille, Dîta — raconte à mi-voix à ma mère comment elle se chamaille et comment elle finit toujours par se remettre avec son Laourentziou Piélé.

... Faisant semblant de me dire tout seul la bonne aventure avec des grains de maïs — comme me l'a appris une vieille femme du village — ou de vadrouiller, en pensée, dans d'autres univers, je ne perds pas une seule des paroles de ma tante Outzoupâr, l'oreille dressée, comme un lièvre de garenne qui, tapi derrière un buisson, a entendu clabauder les lévriers flairant ses traces. Ce que raconte ma tante Outzoupâr n'est pas une histoire inventée. C'est une chose vécue. Certes, j'aime bien les contes. À en avoir même la tête tournée. Qui donc ne les aime, d'ailleurs, pas ? Les sois, peut-être. Cependant, le vrai demeure le vrai. Et pourquoi le nier : les choses vécues m'attirent bien davantage. Elles m'en voient même. C'est pourquoi rien d'étonnant que je sois capable de n'importe quoi pour les surprendre. Mais il faut croire qu'aujourd'hui j'ai une sacrée déveine. Juste au moment où ma tante Outzoupâr, tout échauffée et émoustillée, y va avec le plus d'entrain et de drôlerie, de son récit et que, moi, je suis au septième ciel, dida¹ Costandina, ma soeur adoptive, qui habite le village de Sâiélé, tombe chez nous, à l'improviste, comme un cheveu dans la soupe. Sans être guère désirée et encore moins invitée, elle passe son nez dans l'entre-bâillement de la porte et dit d'une voix hésitante, humble :

¹ Fragment
² Soeur aînée.

— Je vous baise les mains, mère ! Je vous baise les mains, tante Outzoupâr ! A moi et à ma cousine Ditzâ, elle n'accorde la moindre attention. Elle fait même semblant de ne pas nous voir. Dès qu'elle l'a aperçue, ma mère s'est assombrie. Le ciel se fut-il brisé et écroulé en éclats sur son crâne, elle ne se serait pas assombrie davantage. Pour toute réponse, elle se borne à incliner vaguement la tête. Plus amène de nature, melleuse même à l'occasion, ma tante Outzoupâr s'écrie — mais d'une voix vaingrès et avec un nicanement qui découvre ses dents larges comme des pelles et jaunes comme le safran !

— Tiens, voici, la Costandina ! Comme tu tombes bien, fi-fille ! Toi seule manquais ! On se languissait justement de toi.

Ainsi qu'il sied au petit bout d'homme que je suis encore et à qui personne ne fait attention, moi, je ne souffle mot. Mais je regarde avec mille yeux et j'écoute avec mille oreilles. Il n'y a pas à dire : ce matin, quand elle a quitté son village assez éloigné du nôtre, dida Costandina est partie du pied gauche.

Dehors, l'automne qui, cette année à longuement trénaillé, s'est brusquement renfrogné. Les lourds nuages grisâtres qui se pourchassaient et s'encornaient depuis quelques jours déjà, se sont décidés de crever. Il pleut à verse. J'ai ne pas mettre un chien dehors. Le toit en échandolles, crépite. Ruisselants, les carreaux, petits et blêmes, font entendre un singulier bourdonnement. Le feu brûle mal dans l'âtre. L'humidité semble le gagner aussi et le rendre malade.

Toute menue, maigre au point de m'émerveiller que son âme puisse s'attarder encore dans son corps, le visage terreux, les yeux cernés, Costandina est trempée comme un rat, de la tête aux pieds. Où a-t-elle pris la force obstinée de partir seule à travers champs et de se rendre de Sâlté à Omida sous cette pluie battante ? Personne ne lui demande et elle, non plus, ne pense qu'elle doive le dire. Tassée sur elle-même, elle attend, près de la porte, en grelottant, que ma mère l'invite à s'asseoir sur le bord du lit ou sur l'escabeau à trois pieds qui se trouve près de l'âtre. Mais, saisie par une soudaine colère, ma mère demeure silencieuse, les lèvres serrées. Et ne lui jette même pas un regard. Ma tante Outzoupâr rote et regarde, par la fenêtre, la pluie qui déjà inquiétante, commence à se transformer en un véritable déluge.

Je ne suis plus contrarié que l'arrivée de Costandina ait interrompu les coupables aveux de ma tante Outzoupâr. A présent, je brûle d'impatience de voir ce qui va se passer dans notre propre maison. Je ne sais pas trop pourquoi, mais je sens qu'un grand éclat couve comme le feu sous les cendres. Et qu'il peut se produire d'un instant à l'autre. En attendant, c'est de tout coeur que je voudrais inviter dida Costandina à s'asseoir. Mais ce n'est pas à moi de le faire. Et comme je sais très bien ce qui se doit et ne se doit pas, je ne le fais pas.

Du temps s'écoule, qui me paraît infiniment long. Nous écoutons en silence les hullements de la bourrasque, le crépitement dru de la pluie sur le toit et son tintamarre sauvage sur les carreaux blêmes. Finalement, dida Costandina prend son courage à deux mains et jette dans le silence une amorce de conversation :

— Je crois, mère, que ce matin, lorsque je suis partie de la maison, c'est dans un moment malheureux que je l'ai fait.

— Il vaut mieux se parler ouvertement, Costandina : tu n'as pas eu tort de dire ce que tu viens de dire. C'est vrai, tu as mal choisi ton moment. Tu aurais mieux fait de rester chez toi, ma fille, auprès de ton mari et de tes enfants.

— Je ne suis pas partie de mou plein gré, mère ! C'est Digâ, mon mari, qui m'y a poussée. Il n'a pas arrêté de me harceler avant que je ne parte.

— Et alors quoi ? Si Digâ t'a poussée à venir et s'il n'a pas arrêté de te harceler, tu n'aurais qu'à lui tenir tête. Tu sais très bien que tu n'as plus aucune raison de franchir notre seuil.

— Je n'ai pas trouvé la force de lui tenir tête. Il m'a rossée tant qu'il a pu. Et après avoir cogné, il m'a envoyée ici : « Va-t-en ! » qu'il a crié. Retourne à Omida ! ». « Il pleut, mon coquer. Il pleut, mon Digâ ! ». « Et alors quoi ? Qu'est-ce que cela peut faire s'il pleut ? T'en fais pas : la pluie ne va pas te faire fondre ».

Ma tante Outzoupâr rôte de nouveau, ricane et prend un âcre plaisir à la faire parler.

— Dis vrai, Costandina : il t'a frappée rudement ? Si rudement que tu as dû lui obéir et partir quand même, sous cette pluie battante ?

— Et comment qu'il m'a frappée, tante Outzoupâr ! Il m'a rossée comme plâtre ! J'ai failli y passer !

Ma mère ne perd non plus aucune des paroles de Costandina. Mais son coeur ne fléchit guère. Et ses yeux ne s'adoucissent pas. Au contraire. Son visage se durcit davantage :

— Pour ma part — grommelle-t-elle — je trouve que c'est dommage qu'il ne t'ait pas tuée. Très dommage, même, ma fille ! Vraiment, il aurait mieux valu qu'il cogne à te faire rendre pour de bon l'âme.

Ma tante Outzoupâr tâche, à sa manière, d'adoucir les âpres paroles de ma mère.

— Moi, ma pauvre fille, mon mari ne m'a jamais touchée ; même du bout de ses doigts !

— Vous ? Mais qui donc peut se comparer à vous, tante Outzoupâr ? Vous êtes plus vaillante que ne le sont sept mâles ! Sept mâles ne vous arrivent pas à la cheville ! Votre renommée a franchi depuis longtemps les rives de l'Olt. Il n'y a qu'une seule Outzoupâr de par le vaste monde ! Il n'y en a pas deux !

Ma tante Outzoupâr garde le silence. Costandina en fait autant. Je ne peux pas deviner — bien que je me casse la tête à l'imaginer — à quoi peut bien penser, ma mère. Mais, plus la pluie tombe à verse, plus le vent se met à emporter, plus le visage de ma mère s'adoucît. Si elle se mettait à parler en ce moment, sa voix serait chaude, toute compatissante. Mais ma mère connaît sa faiblesse. Elle se raidit. Serre ses mâchoires. Ne souffle mot.

— Costandina — insiste ma tante Outzoupâr. — J'ai quand même peine à croire que le Digâ t'ait tellement malmenée. Il t'aura allongé une malheureuse taloche ou deux ...

— Vous ne me croyez pas ? Et si je vous montrais combien je suis courvée de meurtrissures, me croiriez-vous ?

— Alors oui, bien sûr que je te croirais. Mais, comme cela ... Rien qu'à tes dires, il m'est plutôt difficile de te croire, ma fille.

Offensée de n'avoir pas été crue sur parole, Costandina enlève sa touloque, complètement trempée. Elle l'accroche derrière la porte. Elle enlève ensuite son épée de caraco. Elle enlève aussi sa chemise et demeure le torse nu. Ses petits seins ronds sont couverts de bleus. Son buste est couvert de marques de coups. Son dos est tout violet et les côtes couvertes de bosses.

— Regardez, mère ! Et vous, tante Outzoupâr, voyez !

Ma mère se tait. Ma tante Outzoupâr répond à Costandina :

— Je vois, ma fille ! Je vois ! Malheur de tes jours !

Costandina ne se contente pas de cela. Elle veut relever ses jupes, pour nous montrer ses hanches et son derrière. Ma mère l'en empêche :

— Assez, Costandina ! Le petit est là ! Tu as perdu toute pudeur !

Ma tante Outzoupar rit à gorge déployée. Son ventre se trémousse.
— Et quoi si le gamin est là? N'ayez cure. Il doit avoir déjà vu pas mal de derrières nus, et il n'en est pas mort pour cela. Il n'en a même pas eu la nausée. N'est-ce pas, Darié? Dis vrai...

— C'est vrai, tante Outzoupar! J'ai vu tout ce qu'un homme peut voir!
Costandina se rhabille. Elle grelotte. Elle dit:
— Je suis tout endolorie. Ma peau brûle. Les os aussi me font mal. Comme s'ils étaient brisés!

La tante Outzoupar continue à rire. Mais lorsqu'elle rencontre le regard de Costandina, son rire s'arrête net dans sa gorge. Sans regarder Costandina, ma mère dit d'une voix triste:

— Digă est un chien! C'est pas un homme ça, c'est un chien...
Ma soeur adoptive bondit, comme si on l'avait échaudée. Elle brandit son poing noir et nouveau puis le fourre sous le nez de ma mère. Et crie:

— C'est pas un chien! Mon mari n'est pas un chien! C'est un homme! Pourquoi traitez-vous mon mari de chien? C'est y d'un chien que je suis devenue amoureuse, moi? C'est y un chien que j'ai épousé? C'est y d'un chien que j'ai eu mes trois enfants? Faut pas traiter de chien mon mari! Vous n'avez pas vécu avec lui sous le même toit! Vous ne le connaissez pas!

Ma mère essaye de se justifier.
— Mais il t'a rossée! Il n'aurait pas dû te rosser.

— Tout à l'heure, vous avez dit qu'il aurait bien fait même de me tuer.
— Ça, c'est autre chose! Il aurait bien fait de te tuer! Il soulageait la terre de ton poids. Mais pour ce qui est de te rosser... il n'aurait pas dû le faire.

— C'est à cause de la terre qu'il m'a rossée. Il cognait et criait: va-t-en à Omda, chez les gens qui t'ont élevée. Suivant nos anciennes coutumes, tu es leur fille! Qu'ils te donnent donc la part de terre qui te revient de droit!

— Et toi, sottie, tu as pris tes jambes à ton cou et tu es accourue! Tu croyais peut-être que nous, on t'attendait ici, les bras ouverts?

— Comment ne pas accourir? Bien sûr que je t'ai fait. Pour que vous me donniez ce qui me revient de droit. Pour que vous me donniez ma part de terre. Suivant la coutume ancienne. Comme de juste.

— De la terre? Et d'où veux-tu qu'on te donne de la terre? Nous, on n'en a pas. Même pour nous. D'où veux-tu alors qu'on t'en donne, à toi aussi?

— Que vous en ayez ou pas, faut me donner ma part à moi. Je ne m'en vais pas d'ici tant que vous ne m'avez pas donné ma part de terre. Même morte, je ne m'en irai pas.

A présent ce sont les yeux de ma mère qui lancent des éclairs. Ses lèvres tremblent. Son visage blêmit. Son regard devient trouble. Elle a de la peine à se maîtriser. Elle a envie de se jeter sur Costandina, de la saisir aux épaules et de la jeter dehors, dans le défilé qui ne cesse de tomber. Se rendant compte que les choses commencent à se gâter, la tante Outzoupar n'a plus du tout envie de rire.

— Laisse-la donc, la Marie! Tu ne vois pas que son homme l'a rendue folle à force de lui taper dessus? Elle parle pour parler! Pour ne pas être obligée de reconnaître qu'elle a couru pour rien, depuis son village jusqu'ici sous cette pluie de fin du monde.

— Je parle pour parler, moi? Vous n'avez pas honte, tante, de dire que je suis venue de si loin, de Sârlău, rien que pour parler en l'air? Digă lui-même ne se serait pas donné la peine de me rosser et moi, je n'aurais certainement pas pris celle de courir jusqu'ici rien que pour parler en l'air.

— Cesse de gueuler comme cela, éhontée! Tu as de la veine que je ne sois pas chez moi! Sans cela...

— Sans cela, quoi? Vous voudriez, peut-être, me taper, vous aussi, dessus? Il n'y a que Digă qui ait le droit de me battre en ce bas-monde! Lui seul est mon mari!

— Je te montrerai moi, oui, je t'apprendrai, moi, comment qu'on doit parler aux gens et se conduire.

— Digă me l'a suffisamment appris. Et ce qu'il ne m'a pas encore appris, il a tout le temps de me l'apprendre.

— Tu as de la chance, pouilleuse! Oui, de la chance que je ne sois pas chez moi. Éhontée!

Costandina n'en peut mais du courroux de la tante Outzoupar. Hauteine, elle lui tient tête:

— Pour vous, tante, il se peut bien que cette maison soit une maison étrangère. Mais pour moi pas. Je me trouve ici chez mes parents et je leur demande mon droit: ma part de terre! Et je ne m'en irai plus d'ici, avant qu'on ne me donne ce qui me revient de droit!

La tante Outzoupar toise Costandina, comme si elle la voyait pour la première fois.

— Salope! Comment oses-tu me parler ainsi? Salope de salope!

— Vous pouvez me traiter à votre aise de tous les noms et me traîner dans toutes les boues. Mais moi je ne m'en irai pas d'ici avant qu'on ne me donne ma part de terre. Je ne fais que demander mon droit, à mes parents à moi! Oui, c'est mon droit que je demande! C'est ma terre que je veux!

Ma mère est arrivée au bout de sa patience. Elle éclate:

— Tes parents! Voyons voir! Mais quelle sorte de père est-il mon mari pour toi? Il aura bien mis à mal nombre de filles. Il aura culbuté dans l'herbe pas mal de femmes. Mais sûrement pas ta mère de Sârlău! Va donc le lui demander, à elle aussi. Il l'a vue pour la première fois, le jour où il t'a prise dans sa maison parce qu'il n'avait pas encore d'enfant et parce que, toi, tu crevais de faim chez ta mère... Et moi? Moi? Dis-moi un peu comment que je pourrais être ta mère? Vomissure! Je ne t'ai pas portée dans mon ventre. Je ne t'ai pas donné le sein. Je ne t'ai point tenue dans mes bras.

Costandina, la pauvre, semble avoir reçu un coup de massue sur la tête. Elle semble s'effondrer en elle-même. Et en parlait encore plus petite qu'elle ne l'est. Elle voudrait se cacher, disparaître, pour qu'on ne puisse plus la voir. Elle se reprend, cependant. Et dit d'une voix basse, mielleuse:

— Ne parlez pas ainsi, mère! Ne parlez pas de la sorte! Vous commettez un grand péché! Je suis quand même votre fille. Vous savez bien que je suis votre fille! Du moment que votre mari est venu me chercher chez mes parents pour m'élever, je suis votre fille!

— Mais non, tu ne l'es pas! Tu auras beau geindre et te taper le derrière par terre, je ne reconnaitrai jamais que tu puisses être notre fille.

— Père, avec mon autre mère — c'est-à-dire avec sa première femme, avec Doumitra — m'ont prise, lorsque j'étais toute petite, chez mes premiers parents de Sârlău, pour m'élever. Doumitra ne pouvait pas avoir d'enfants. Et moi, je lui ai porté chance. Car après m'avoir adoptée, Doumitra a donné le jour à un fils, à mon frère Ghéorghé. Et, plus tard, à une fille, à ma soeur Léana. Ainsi donc...

— Si c'est la Doumitra qui t'a adoptée, va donc retrouver ta Doumitra! Demande-lui à elle de la terre! Elle va, peut-être, pouvoir t'en donner, elle! Là, où elle se trouve...

— Doumitra est morte !

— Justement !

— Comment pourrais-je aller la retrouver si elle est morte ?

— C'est ton affaire. Personne n'a encore parlé aux morts. Mais toi, peut-être arriverais-tu à le faire ! Peut-être pourrais-tu aller les retrouver, les morts. Peut-être, même, reviendrerais-tu... En tout cas, chez moi, tu n'as plus rien à chercher.

— Mais si, mère ! Vous avez pris, dans cette maison, la place de la Doumitra ! C'est bien vous qui avez épousé mon père. Et si vous avez épousé mon père, que vous le vouliez ou pas, vous êtes devenue ma mère !

— Aussi antipathique et butée qu'elle soit, Costandina a raison. Pour ne plus la couvrir d'injures, mère mord ses lèvres. Ma sœur adoptive rend sa voix encore plus mielleuse.

— Moi, mère, j'ai grandi dans cette maison ! C'est dans cette cour que plusieurs années durant, mon ombre s'est traînée à mes pieds. Je ne suis partie d'ici qu'obligée de le faire; après la mort de la Doumitra...

— Je le sais, Costandina ! Je sais très bien tout ce que tu dis là ! Ce n'est pas la première fois que tu viens nous réclamer de la terre. Ce n'est pas la première fois que tu viens troubler notre foyer et nous empoisonner l'âme !

— Bien sûr que je sais que vous savez très bien tout cela ! Mais qu'est-ce que je pourrais dire d'autre ? Je suis venue pour la terre ! Digă m'a frappée tant qu'il a pu et m'a envoyée ici réclamer cette terre ! Je ne pars pas d'ici avant que vous ne m'ayez donné ma part de terre ! Je ne pars d'ici même si vous deviez me couper en morceaux ou me jeter aux chiens !

Devant l'entêtement, l'insistance et l'âpreté de Costandina, ma mère oublie la pitié qui l'avait saisie maigre elle. Elle se lève, se jette sur Costandina, et l'empêche au menton :

— Qu'est-ce que tu viens de dire ? Répète-le ! Ose donc le répéter ! Allons...

Costandina ne bronche pas. Elle n'essaie pas d'échapper aux mains de ma mère. Elle ne montre, d'ailleurs, aucune frayeur.

— J'ai dit que j'étais venue pour la terre !

— Et à part ça ? Qu'est-ce que tu as dit encore ? Rappelle-toi !

— J'ai dit, mère, que je ne m'en irai pas d'ici, avant que vous ne m'ayez donné la terre qui me revient de droit !

— Tu t'en iras, Costandina ! Je te promets que tu t'en iras et à l'instant même !

— Je ne m'en irai pas, mère ! Je ne m'en irai pas ! Même morte !

Ma mère sort dans la tinda; elle en revient, le tisonnier à la main. Elle est prête à asséner un coup sur la tête de Costandina. Seule, la peur de la tuer l'empêche de le faire. Ma tante Outzoupăr dit :

— Laisse-la, donc, Maria ! Laisse-la tranquille ! C'est une folle !

— Comment la laisser ! Je ne peux pas la laisser ! Elle veut de la terre ! Elle ne cesse de crier que je dois lui donner de la terre ! Je vais lui en donner, moi, de la terre ! A ne pas savoir quoi'en faire ! Là-bas, au cimetière...

Le tour que sont en train de prendre les choses m'inquiète un peu. Je ne veux pas de meurtre dans notre maison. Mais non, il n'y aura aucun meurtre... Et tout cela commence à m'intéresser vivement. A présent, je ne regrette plus du tout que l'arrivée inattendue de Costandina ait empêché ma tante Outzoupăr de continuer son récit. Je l'entendrai une autre fois — et jusqu'au bout — l'histoire de ses démentelles avec son Laurentziou Piélé.

Dans le cœur de Costandina, quelque chose s'est brisé. Ou, peut-être, au contraire, quelque chose de neuf a brusquement germé : la haine ! Elle perd tout contrôle. Tout d'un coup, elle se met à hurler comme une possédée :

— Donnez-moi ce qui me revient de droit ! Je veux ma terre ! Ne me racontez plus d'histoires ! Je veux tout de suite, aujourd'hui même, ma terre ! En bonne et due forme ! Aujourd'hui même !

Une écume blanche paraît sur ses lèvres. Elle y mousse. Costandina ne sent pas la bave couler sur son menton. Elle ne l'essuie pas.

Ma mère oublie que, quelques instants auparavant, elle avait traité de chien Digă, pour avoir frappé sa femme. Elle oublie également avoir dit que c'est très mal qu'un être humain tape sur un autre être humain. Elle empoigne Costandina de ses deux mains et commence à lui cogner la tête contre le mur. Tout en faisant cela et pendant que le mur fait entendre un bruit sourd, ma mère lance entre ses dents :

— Tiens, de la terre ! Gave-toi de terre ! Voici de la terre ! En voilà encore de la terre !

Costandina flanche de nouveau. Elle devient une chiffonnette. Elle ne se défend pas. Ne crie pas. Elle serre les dents et se tait. Moi aussi, je garde le silence. Ma tante Outzoupăr de même. Et ma cousine Ditză, au bec-de-lièvre, également !

— Tiens ! Voilà de la terre ! Gave-toi de terre ! Prends de la terre ! Gave-toi de terre !

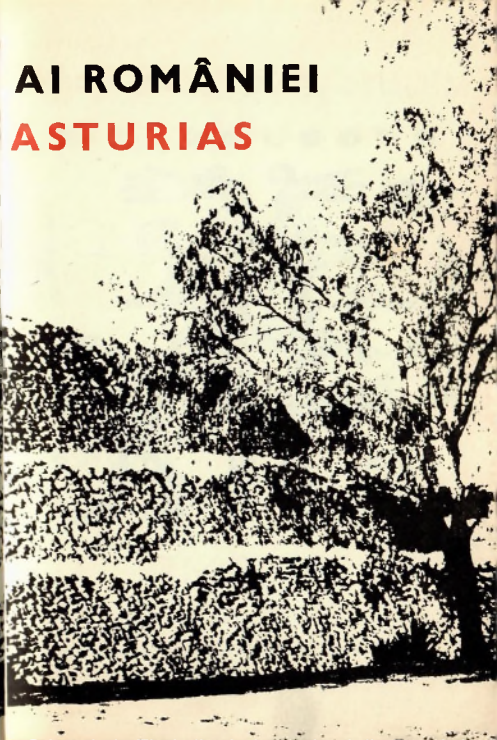
Ma sœur adoptive de Săleică à les yeux révulsés. Ses jambes flageolent, elle devient flasque. Ma mère relâche son étreinte. Costandina s'effondre par terre et s'y ramasse en boule, tout contre le mur.

— Verse-lui une seille d'eau sur la tête ! Dit ma tante Outzoupăr. Cela l'aidera à retrouver ses esprits. Pour le reste, t'inquiète pas : elle n'a rien du tout !

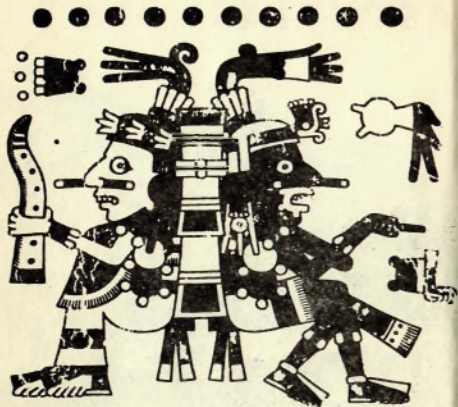
— Elle retrouvera ses esprits, même sans eau sur la tête. Pourqu'on me donne encore cette peine !

Dehors, la pluie torrentielle prend les proportions d'un cataclysme. Dans la grand rue inondée, pas âme qui vive ! Les murs de la maison suintants d'humidité en sont encore plus froids. Le poêle s'est, lui aussi, refroidi. Roulée en boule, Griva l'élanquée a trouvé un abri sous la grange. Les moineaux se sont cachés sous la gouttière. Je ne me fais aucun souci pour les corbeaux. Ils sont habitués à la pluie. Ils ont également l'habitude des tempêtes de neige. Bientôt l'automne prendra fin. Les tempêtes de l'hiver commenceront. Elles vont nous ramener la neige toute blanche. Et ses hautes dunes. D'où viennent les neiges ? Et les tourbillons scintillants de leurs tempêtes d'où viennent-ils ?

MARI PRIETENI AI ROMÂNIEI
MIGUEL ANGEL ASTURIAS



MIGUEL ANGEL ASTURIAS



POEME

în românește de
EUGEN JEBELEANU

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Poeme inedite

*Marea îl cheamă
și nu răspunde nimeni.
Nărdăvaș mare,
nărdăvaș mare
și fermul pământ.*

*Dakar,
mare fără hotar,
din mare în mare, și iar,
întinsă mare, păgînă, —
ce vrea să cuprindă, avar,
tot ce-i uman cu-a ei mină . . .*

Ultimele versuri ale lui Asturias. El le-a dictat soției în ultima lui noapte.

COLINELE POPULATE DE CUVINTE

Stranie vegetație cuvintele, Orașele populate de cuvinte.
Vecinătate stranie, cuvintele. Totul populat de sunete, voci care se
ouzeau, care se înșeleau. Cuvinte intrate în carnea omului,
în oasele omului.
Atunci se vesti diluviul

... Patrie de ieri cu ochi de azi
Ascultă ce-ți voi spune mîine

Îmi mineralizez conștiința,
cînd glăsuiesc în astă limbă,
descultă, dură, fără de penumbra,
dușmana mea, această limbă.

Stirpele mele vegetale
vorbesc un grai căre-i aromă,
polen celeste, spumă verde,
chei de simboluri în sămânță.

Spart de-ale auzului ciocane,
cuvîntu-ascunde, în limba noastră,
proteguindu-i în adîncuri,
un zeu, un vis, o amuleță.

Divine filtre, simjurile
palpează'n el ce e palpabil,
mirezme'ncearcă, tot ce-ascunde
pentru nuntirea lui cu omul.

Nu-mi dă răgaz — subiacente,
întinderi moarte-s — idiomul
acesta, căci nu este-al meu;
mereu s'afundă'n al său sunet.
Grai indian subiacent.

Vorbesc în limba ce străină-i
un idiom subiacent,
coamă de penă'n curcubeu,
penaj în care odihnește
tot ce-i în verbul meu țezaur,
ciudate-amestecuri de vorbe.
grai indian subiacent.

Din limba care nu-i a mea și
din idiomul subiacent
fac un amestec. Ce trădez?
Amestec limba ceea cu
limbajul meu subiacent,
altui verbal în care sule
ecoul graiului acela
și singele acestuia.

AMERICA NOASTRĂ

lui Pablo Neruda

Tărâm al exilaților,
tărâm al pușcărilor,
tărâm al schingiuitilor,
America noastră . . .
... ce trist e să auzi vorbindu-se engleza.

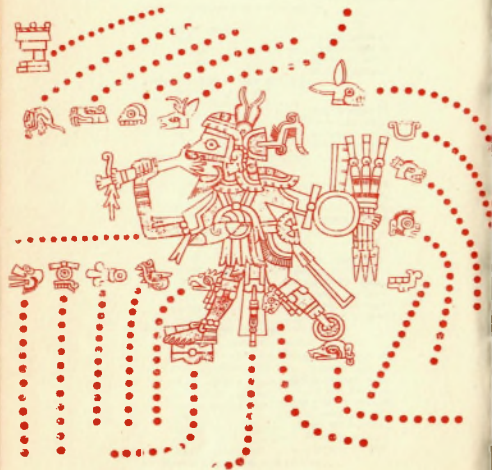
Tărâm al tiranilor,
al exploataților,
tărâm al soldaților,
America noastră . . .
... ce trist e să auzi vorbindu-se engleza.

Tărâmurile ocupate,
tărâm doar pentru ei
și nu al tuturor,
America noastră . . .
... ce trist e să auzi vorbindu-se engleza.

Tărâm al desbrăcaților,
al celor fără casă,
al celor fără pâine,
America noastră . . .
... ce trist e să auzi vorbindu-se engleza

Tărâm omor al morților,
am spus: al cimitirelor,
sunteți: tu, Guatemala,
și tu, voi, Nicaragua,
Haiti, San Domingo,
America noastră . . .
... ce trist e să auzi vorbindu-se engleza.

Un cimitir e marea,
cu răuri cimitire,
de ei numite: munți,
și lacuri cimitire —
acesta-i ostăzi Chile,
tărâm al celor morți,
tărâmurile ale morții,
America străinilor,
America noastră . . .
... ce trist e să auzi vorbindu-se engleza.



AUTOCHIROMANCIE

Citesc în palma minii mele,
Patrie, dulcea ta geografie.
Linia vieții mele suie
la fel ca drumul vulcanilor tăi
și-apoi descinde, cărare-a inimii,
până spre degete.
Minile mele sunt suprafața ta,
icoana vie a pielii tale,
Hartă cu munți, munți, munți,
li voi numi Cuchumatanes,
precum aceste creste ce-și oglindesc turcoaza
în saftul Mării Sudului.

El Tacana, deget gigant
păzească intrarea unde
porumbul în bob se prefăce,
bun hrăni omului, cereală
umană a trupului tău.

În mina ta, clarul munte
al lunii este un lac străvechi
cu douăsprezece temple pe maluri.
De-acola porni poporul tău prunc
— sculptor, zugrav, țesător —
să cucerească zorile.

Pulbere de lumină în tenebre,
cîntec în căsușă minii,
linia mea solară este scară profundă în care zănesc
surde riuri atlante
și riuri mai repezi, slucigaje.

Lipindu-mi urechile
de harta vie a'tunderii tale
pe care o port aici, aici în minile mele,
ascult cum se leagănă toate
clopoțele tale, cum îți clipest toate stelele.

Cînd cu șărina mea o să mă logodesc,
să-mi faciți un inel, prieteni,
din licuriciul cel mai solitar.
În nesfîrșita noapte-a morții mele,
să-mi adoarmă fruntea'n palmă
cu licuriciul cel mai solitar.

INTELEPCIUNE INDIANĂ

Ei te afloră în spatele umbrei tale,
cu soarele pe umeri
și deaceia te-au înfrînt.
Cînd soarele-n inimă-ți stă,
aurindu-ți picioarele și fruntea,
nu-s oameni să te învingă,
nici zei și nici stihii.
Fîrînt acum, privești fără ochi,
auzi fără urechi, simți fără să pipăi,
vorbești fără de limbă,
condamnat la tăcere, neavînd alt pipăt decît sîngele rănilor.

Ce ierburî susțin din nespune adîncuri
sufletea ta ca de ulcior și apă dulce?

Din cenușă îți smulgi ziua de mîine
și o rastogolești printr-o penă
de păsări zgribulite, care ciripesec.
Sperînd că vei rîde, Nu să rînjești. Să rîzi.
Ay, pierdutul hohot al frumoșilor tăi dinți!

Va scăpăra ei, soarele, din nou
pe fruntea și pe pieptul tău,
mai înainte de a coborî noaptea veșnică
pe semînja ta, pe așezările tale.

și cît de uman va fi atunci strigătul, saltul,
visul, iubirea și ospățul.
Astăzi ești tu, iar mîine
un altul, la fel ca și tine va continua să sîrăie.

Nu-i nici o grabă și nu-i nici o poftă.
Nu se sfîrșesc ai, oamenii.
Aici era pe vremuri o vilcea, acum se-nalță un munte.
Un deal era acolo, acum e o rădăcină.
Pietrificat Oceanul, s-a prefăcut în munte
și-n lacrimi se cristalizează fulgerele.
Să supraviețuiești tuturor prefăcărilor — aceasta-i soarta tă.
Nici grabă, și nici poftă. Oamenii nu se sfîrșesc.

CREDO

Cred în libertate, Mama Americii,
creatoarea mărilor dulci pe pămînt,
și în Bolivar, fiul său, Domnul nostru,
care s-a născut în Venezuela, a pățimit
sub jugul spaniol, a fost sfîrșit,
muri pe Chimborazo,
o reînviat la strigătul Columbiei,
atîrse pe cel Etern cu minile sale,
și care drept, stă lîngă Cel Drept!

Nu ne judeca, Bolivar, înainte de ziua din urmă,
pentru că noi credem în unirea oamenilor,
cari sunt tot una cu poporul, și că numai poporul
eliberează omul, proclamăm
război morții și, neîntînd nimic tiranilor,
credem în reînvierea eroilor
și-n viața veșnică a celor care, ca Tine,
Eliberatoarele, nu mor, închid ochii și stau, veghind!

VERSURI LA MAREA NEAGRĂ

LUI OVIDIU

Ție, ce « Triste »-n exil și-n jale
ai scris, cu fruntea-n lauri greci sfințită,
salut, de-aiici ! Cu lacrimile tale
făcut-ai Marea Neagră nesfârșită.

Tu te plîngeai de țărîmura goală,
nu de țărînă și via-i însoțită
și ai băut neliniști mari, mortale,
mai mult decît licoarea fericită.

Cu frig, Septentrionul crud îți lînge
acest picior, ieri uns de-uleiuri rare,
în van ! cîntorea-ți jalea n-o învinge.

căci ai mărit, făcînd-o mai adîncă,
cu mîi și mîi de lacrimi, Neagra Mare
și cu-ale tale « Triste », limba sfințită.

ZEIȚA FORTUNA

Zeișă mîndră, cu fugare plate,
Neptun care întins ți-e la picioare,
nimbat de-ale Constanței arme, vede,
ca nimenea, ruine și odoare !

E om pe lume ce se poate crede
fără de tine fericit ? Amar e
și binele cînd nu-l obîlădui. Cete
de griji devin, prin tine, soare.

Ca marea schimbătoare, niciodată
n-ai porturi sigure, căci orișunde
le-ascunzi de cei suit pe-o navă moartă,

spre a le da iubirii ce ridică
umonicațea; glasu-și nu răspunde
înfrîntului: doar celui ce cîștigă.

NESCHIMBATA ICOANĂ

Cu ce culori, pe care sticlă de-apă
să-ți zugrăvesc icoana, Românie,
în ce plămădă ar putea să-ncapă,
departe cînd vai fi, făptura-ți vie

cu pletele ce printre păsări scapă
în Marea Neagră; gîndul meu să știe,
— cînd te revăd ținută cald sub pleoapă, —
că mari lumini de flori pe trup ți-adie

și să-nflorească-n mine o primăvară
pe cînd erai doar trandafiri, — și iară
să-ți vadă icoana primei veri în care

șineai în mîini pomii, umbre de ape clare,
și aurul în toamna ce se-nclină
acum, și crizanteme de lumină.



FLORICA

Umeri, mai mulți umeri,
pin-ar balti albie
trupului ei de undă de riu
neoprită...

În ce lumină freacă mădă care
flamură ei?

Apropiati umerii,
umeri, mai mulți umeri,
trebuie s-o sprijinim,
apropiati mai mulți umeri,
trebuie s-o sprijinim,
vine de atât de departe,

e apă ce trăiește,

e apă ce visează...

Elegie pentru Florica Jebeleanu; text inedit,
în românește de Cristina Hăulică

TREI DIN CEI PATRU SORI

ÎNȚIUL SOARE

Horbota dinților. Dinții crocodilului. Porumb de lună. Dinții ocelotului. Rodie de chiciură. Mai albi, cei ai crocodilului. Mai puțin ascuțiți. Dinții coyotului, de cenușă înghețată. Totul scripește. Un molar-munte descoperă în molarul care-i este vrășmas, în perechea pe care-o izbește sau care-l izbește, o cîmpie înconjurată de culmi înalte. Această cîmpie, ocean de încăierări scrisnitoare, scapă deocamdată de primejdia măcinatului și, oricît și-ar înțeasta monstrul fălcile, minuscula vale molară rămîne intactă și nepăsătoare. Este valea unui uriaș molar de jos amenințat de molarul de deasupra, cîmpia cea mai vastă din gura înțiiului soare. Și o întreagă civilizație de ființe fericite și uimite înfloresc aici. Ele nu știu că în timpul uneia din masticățiile fără număr ale acestei guri gigante, cînd molarul de sus se va îmbuca fără greș în molarul de jos, vor dispărea fără urmă. Amenințarea de a pieri măcinată devine mai vie în toiul beznei, cînd oasele bine ascunse ale fălcii solare în căutarea unei poziții comode troznesc spărgînd tăcerea. Ființele acestea nu știu că pot dispărea acoperite de puzderia de stele de deasupra lor — limba astrului suveran. Înțiiul soare se ridică. Se ridică asemeni unui furnicar lacom, pentru a se înălța cu mii de ceruri mai sus decît cometele și, dintr-odată, cînd te-ai fi așteptat mai puțin, își înfige limba de foc molcom în hăul universului.

Mii, milioane de stele se lipeau de această limbă zemoasă, aurită, roditoare și, îndată ce o simțea populată de astre, el și-o trăgea brusc înapoi, așa cum scoți o sabie din teacă și, în întunericul nopții, în solitudinea cosmică, stelele se prăbușeau una după alta, unele tremurătoare de spaimă, altele alunecînd, înnebunite, chipuri de aur pierdute cocotate pe cozi de pește. Da, aceste făpturi care, într-o atît de fericită neștiință, populau mica vale de la răsăritul marelui molar al înțiiului soare puteau fi oricînd acoperite și trite de tromba galbenă a mișcărilor limbii uriașului care începea să se simtă ușor stînjinit de acest stup uman cu zidirile, cu drumurile, cu forțele lui tainice, cu călătoriile lui interdentale sau interstelare prin planetele-dinți în încercarea de a se apropia de omșorul lui strălucitor. Căuta, căuta, astrul astrilor, cu virful limbii lui imense, această cîmpie neviolată de propriul său molar de deasupra, căci aici, în acest molar de jos, în a patra sau a cincea măsă, trăiau și prosperau niște făpturi ciudate, cu pielea de magnet, femele cu păr clirionțat și sîni cu virfuri de culoarea scorțioarei și masculii cu păr aspru și rotunjimi cafenii între coapse. Uriașul uriașilor, înțiiul soare, un flăcău de cinci mii de ani — rîdea cu toate razele lui de foc atunci cînd i se spunea că n-are decît cinci veacuri — simțea că-i lasă gura apă ori de cîte ori se uita la celelalte planete. Universul, alcătuit din milioane de șerpi înodați unul de altul, cu limbile lor bifurcate și capetele lor turtite. Cometele comestibile, dolofane, neastîmpărate și trufase. Norii, emigrați din cerurile înfime. Orgia lugubră a orbitelor defuncte. Da, îi lăsa gura apă, cavitatea bucală i se umplea și surprindea efortul locuitorilor molarului împotriva revărsărilor salivare. Lumea lor preschimbată în insulă. Molarul înconjurat din toate părțile de salivă aurită. Să ridici zăgazuri, să construiești poduri . . . dar cu ce, de vreme ce aici pe pămîntul lor de aur toate metalele se topecs într-o clipă? Primejdia inundațiilor îi îngrijora într-adevăr, dar era mai înțelept să te gîndești la neliniștea stăruitoare pe care o reprezenta pentru viața lor faptul că apăreau și dispăreau la ceasuri precise. Existau sau nu existau? De ce erau șterși dintr-odată? De ce dispăreau? Această alternanță de lumină și de umbră, de prezență și de absență, de ființă și de neffință, îi sfîșia. Culegeau din beznă cea mai adîncă fărîme din ei înșiși, pe dibuite, pe dibuite, pe dibuite, un dibuit de orb, frînturi din trupurile lor suflătele lor și cînd, în sfîrșit, izbuteau să le strîngă laolaltă și să le închege la loc cu ajutorul somnului care lipește totul, o pală de lumină le risipea din nou și trebuiau să înceapă iar să iscodească vîzduhul întesat de triluri pentru a găsi cioburile lor împrăștiate în limpezimea zorilor. Să dispari continuînd să existe este un fapt atît de cumplit, atît de cumplit e simulacrul cotidian al dispariției, atît de cumplită, de îngrozitoare e cazna de a muri pe jumătate în fiecare noapte înfîcț a fost nevoie de milenii

pentru ca aceste ființe să se deprindă cu gustul neantului, cu acceptarea non-existenței, și veacuri după veacuri s-au luptat cu moartea în fiecare noapte, de cum cobora amurgul, ca și cum aveau să piară pe vecie. Odată cu lumina care se îndepărta se îndepărtau și ei de locul unde se aflau, nemîșcați, stînd jos, culcați sau mergînd, muribunzi care încetau să mai existe în vizibil, fără să știe dacă absența lor pe tărîmul mișcător al stelelor era trecătoare sau definitivă. În acest răstimp, soarele, cu gîtlejul căscat, devora cu cei patru obrași ai punctelor cardinale și cu miile lui de dinți și de măsele în mișcare torente de ploaie întunecată, ploaia potopului negru. Molarienii sau locuitorii acestui molar al întîiului soare se priveau din creștet pînă-n tălpi ca să vadă dacă sînt chiar ei, dispăruți, care reapar în toilul lucrului. Și ei erau, într-adevăr, cel puțin acela care vorbea de hidrolică molară pentru a stăvilii revărsările de salivă a soarelui, sau acela care propunea construirea de piramide pentru a împiedica să fie striviți între doi molari și măcinați fără scăpare. Ei și lumea lor. Îi mai plîndea o primejdie: limba soarelui în flăcări. În fuga vîrștelor, întîiul soare, soarele în flăcări, cerceta, unul după altul, cu vîrfurile limbii lui, în căutarea focarului de infecție al molarului locuit, cei zece mil șapte sute de dinți și de molari din prima sa dentiție, cea care indica mersul timpului înainte, spre mîine, spre viitor, și cei treisprezece mii de dinți și de molari din a doua dentiție, unde fiecare molar, fiecare dinte era însemnat cu o cifră, jalon al unui calendar care măsura timpul de-a-ndăratelea, timpul mort, timpul scurs. Insulă după insulă, continent după continent — piesele lui dentare erau insule sau continente — întîiul soare străbătea cu tromba de apă și de foc a limbii drumurile guriilor lui, fără să descopere molarul locuit. « Istoria omului, a spus un Molarian, locuitor al acestei miliardesime părți din universul întîiului soare, istoria omului — pentru prima oară era rostit cuvîntul om — stă într-o picătură de sudoare ». Frază ce deveni deviza Molarienilor care bătătoare pămîntul tuturor cu picioarele tuturor și cu ploi de sudoare. Era aici. Era aici sub picioarele lor. Pămîntul tuturor sub picioarele tuturor. Teama de a nu fi nimicit, așa cum le fuseseră nimicite atîtea lucruri vizitate, făcea tropăitul lor fără sfîrșit. « Istoria omului stă într-o picătură de sudoare . . . » « — . . . Și într-o picătură de vis . . . », a adăugat cineva. Visul i-a eliberat de suplicul de a dispărea noaptea, fără să știe dacă vor mai apărea . . . Visau și adesea ar fi vrut să nu se mai întoarcă la realitate, să nu se mai întoarcă la caznele lor zilnice: să curețe molarul de zgura marelui cuptor solar, infimă parte din milioanele de tone care se depuneau în această imensă cavernă incandescentă; să se apere de revărsările salivare; să asude ca să mențină pămîntul verde și să nu întrerupă — se poate face orice cu o picătură de vis — echilibrul elementelor, căci atunci ar izbucni în cosmos cataclismul care ar ucide

soarele. Vorbe. Cine pomeniște despre vorbe? Eu? Eu care mă întorc-am în mine . . . Așa cum se intră sau așa cum se iese? Așa cum se intră și așa cum se iese, ori precum Somnambulul care plînge acoperindu-și fața cu minile în timp ce înaintează prin somn. SOARTA mea, simbolul meu, semnul meu. Negația și afirmația. Să aparî printre acești Molarienii și să dispari odată cu ei în marele cataclism. Limba mea nu posedă limbaj. N-aveam cuvinte care să mă însoțească. Trebuia să creez, dincolo de posibilitățile mele de a vorbi cu ajutorul figurinelor de lut, limbajul imaginii, limbajul oglinzii. L-am învățat din reflexul marilor molari-grădini și din cel al dinților-conștelații ai întîiului soare, copiind ocelele de salivă care face ca lucrurile să se dubleze. Limbajul meu e un limbaj de reflexe. Un limbaj în care copiez vizibilul cu oglinda mea de piatră albă. Și invizibilul cu oglinda mea de piatră neagră. Pentru a spune orbea îmi adun salivă de oglindă în fața arborelui și îl copiez. A copia înseamnă a spune. A spune înseamnă a oglinzi. O pasăre în oglinda mea este o pasăre; copind-o spun pasăre. A copia o reptilă, un cameleon, o neveriță înseamnă a le numi. Atîta vreme cît va sta în puterile mele să imaginez, să fixez în imagini ceea ce lumea posedă, și să copiez cu oglinda mea neagră ceea ce văd în visele mele, voi vorbi prin imagini. Care este atunci creația mea? Despre creație, nici vorbă. Nu adaug nimic universului dacă mă slujesc de oglinda cu două fețe. A copia nu înseamnă a crea. Vibrez adormit. Sînt un copiator de reflexe și nu un creator de lumi. Mă întristează. Am nostalgia limbajului degetelor. Figurinele mele de lut sînt acum niște basorelefuri ce alcătuiesc filele unor cărți fabuloase. Am devenit creator de imagini din spaima vidului și am căzut în vidul oglinzilor. Vidul oglinzilor mă urmărește. Le sfărîm, realitate și vis în fărîme în minile mele, și mă întorc la figurinele mele de lut. Încep din nou să acopăr suprafețele goale ale templelor și piramidelor cu creștăturile șerpuite ale fericiților mele și să curăț tăcerea cu cîntecul păsărilor din coliviele mele de ploaie. Fericițiile mele sînt figurările mele, zămislirea ceasurilor mele bune, și puteți numi figurile dicționarul figurinelor mele de lut. Aici, figurinele-simboluri, cabalistice, bizare, ale astrologilor, dincolo, figurinele brutale ale betesugurilor și ale tămăduririi lor, trecînd prin *figubularul* sau *vocabularul* figurinelor folosite de magi și de ghicitori, *figubularul* singelui viciat al mării, scoicii, perle, bureți, corali, hipocampi și steleride, *figubularul* dardelor războinice, și cel al călăritului pe cerbi și pe elani, și al pregătirii păsărilor de curte, a fazanilor albaștri, a crabilor și broaștelor testose în vederea morții sau a ospățului, și cel al măștilor care copiază grimasant chipul omenesc, nod al mușchilor și al sufletului. Nici cel mai mic zgomot n-a scăpat atenției mele pe această parcelă nelimitată de molar pe care pămîntul o ocupa în gura întîiului soare. Urechile mele, mai mult decît

auzul — urechile sînt urechi, auzul nu e decît auz, dragostea mea pentru urechi nu cunoaște margini — m-au ajutat să mă călăuzesc în mica lume a Molarienilor, osîndiți să piară între doi molari, preschimbați în făină de ghindă sau proiectați în beznă de o luminoasă lovitură a limbii solare. Fără urechi m-aș fi simțit tare singur. Simțeam neconținutul du-te-vino al chipului meu. Chipul meu își lua zborul, se rotea și se întorcea iar la locul lui. Du-te-vino al norilor, măști ale cerului. Și trocul limbajelor. Întîi soare împărțea diademe cu nestemate de cuvinte aurorelor boreale, cometelor, stelelor căzătoare, cerîndu-le să-i spună, în schimbul acestui limbaj de foc prețios, dacă știu unde se află pămîntul, sau măcar să socotească bine cîți tigri are în puterea lui și cîte bastoane de comandă. Era departe de a ști — și a ști este savoare, atotputernicii ignoră știința savorilor sau știința de a ști — era departe de a ști că acest pămînt se află chiar în gura lui. Taste-cataclismul, deținătorul trofeului celor mai îngrozitoare catastrofe, uriaș mare-dătător de funeralii, născut în vremea celei de a cincea discordii sau în cea de a cincea zi a dezastrului unde se încheie mersul cîminte al timpului, Taste-cataclismul, mare-maestru întru vrăjitorie dentară, chemat să pilească dinții prea augustului suveran astral, și-a pironit ochii triunghiulari, pupilele sale ca virful de piramidă, asupra insuliței locuite de ființe atât de mărunte încît semănau cu niște grăunte de pulbere înnoțind în lumina imensei caverne bucale care conținea totul, lumea, universul și planetele. Va curăța acest molar. Taste-cataclismul ar fi isprăvit dintr-o suflare cu pămîntul și cu locuitorii lui dacă în clipea aceea Preamîntul Stăpîn al Cerului nu i-ar fi poruncit să străpungă imediat canalul lui stîng pentru a împlînta aici un smarald viu. Scobitura făcută în canin era atât de adîncă încît coborai în străfundurile ei pe niște trepte sîpate chiar în dinte, și atât de largă încît glasurile nu se auzeau de pe o parte pe cealaltă. Locuitorii molarului, Molarienii, au avut de suferit urmările. Furtuni. Fuigere sfredelitoare. Zguduituri cumplite. Ploi de pulbere de ivoriu. Iată-i, livizi, cu părul cernut, fantomatici, în această lumină verde și impalpabilă ca noaptea care-i înfășura. Smaraldul împlîntat în marele canin solar fremăta din toată suprafața lui, străbătută de pale de vînt verzi și luminoși. Vor încerca oare Molarienii, pornind de pe molarul pe care locuiau, să atingă peninsula marelui canin? Dacă judecata îi ținea în loc, inima îi îmboldea înainte. Taste-cataclismul începu să ridă. Dinții lui scoateau la iveală adevărate grădini cu flori de nestemate roșii, albastre, galbene, violete, portocalii. Nu degeaba i se spunea Vrăjitorul-cu-Dinții-Grădini. Rîsul lui sculpa catastrofe. Minuscule grăunte de praf lipite de coțli unui molar numit pămînt încercau să se apropie de limpezimea verde a oceanului pe care tocmai îi împlîntase în caninul soarelui. Un smarald. Un smarald tăcut și profund. Lichid și profund.

Verde și albastru. Să atingă smaraldul. Visul Molarienilor. Cei dinții care au pornit la cucerirea marelui canin nu s-au mai întors niciodată. Pielea celor care s-au încumetat după aceea se încrețea de frică. Dar hotărîrea lor era luată. S-au dus și s-au întors. Nu era un smarald solid, ci unul lichid. Îl atingeai cu mîna, și mîna pătrundea în adîncimea lui. Au avut loc serbări. Cuceritorii erau pipăiți, atinși cu mîna. Erau stropiți cu risete și cu ploi de dinți cuceritorii marelui canin. Pe molar au avut loc serbări. Locuitorii lui continuau să apară și să dispară în ritmul zilei și al umbrei. Cu toate acestea, acum, să dispari era îngrozitor, și să reapari, minunat. Să te duci prin somn pînă la canin și să nu te scufunzi în apa lui verde, căci adormiții sînt mai ușori decît lichidul de smarald. Dar cei care au adormit și s-au dus, cei care s-au dus adormiți nu s-au mai întors niciodată. Trupurile lor, doar. Trupurile lor înghețate. Nu s-au mai întors. Îi strigau cît îi țineau puterile, mii de glasuri îi implorau să nu rămîna acolo unde nu trebuiau să rămînă. Zădarnic. N-au răspuns. Cea mai verde speranță. Plutirea pe smarald pentru a scăpa de dinții și de limba fiarei de lumină în gura căreia trăiau. Cea mai verde speranță.

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

Pe planșa de la pag. 104:

1. Artă precolumbiană, mască în mozaic cu incrustații de turcoaze, Puebla Mexic
2. Artă precolumbiană, mormînt din Blancaudre, Kucatan, Mexic
3. Artă precolumbiană, hieroglife maya, stela 26, Tihol, El Peten
4. Arhitectură precolumbiană, Templul Crucii Infrunzite, Palengue, Chiapas, Mexic

La pag. 64—65, artă precolumbiană, epoca preclasică, Piramida din Cuiculco, Valea Înaltă, Mexic.

La pag. 66, artă precolumbiană, Codex maja Fejervary-Mayer, detaliu din scena 37

La pag. 70, același codex, detaliu din scena 28

Artă precolumbiană, urnă funerară 2 apotecă

La pag. 120—121 Arhitectură precolumbiană, curtea palatului Mitla, Oaxaca



Artă precolumbiană. Personaj așezat pe un tripod, terracotta, Ixtlan, Najerit







LEOPOLD SÉDAR SENGHOR

OMAGIU
INTERNAȚIONAL

MIGUEL
ANGEL
ASTURIAS

PARIS
9 IULIE — 1974

ASTURIAS METISUL

Doamnă,
Doamnelor, Domnilor,

Roger Caillots v-a vorbit despre romancier, Jaime Diaz Rozzotto despre omul politic; eu, aş vrea să vorbesc despre Metisul Miguel Asturias şi, în treacăt, despre poet.

Făcînd-o, nu m-ar mira dacă-aş stîrni oarecare scandal. Nu printre dumnezeu-astri, desigur, ci afară. Într-adevăr, rasismul — dintre ale cărui manifestări nazismul, apartheidul şi segregarea sînt formele cele mai groşolane — continuă să susţină, în această a doua jumătate a veacului al XX-lea, şi în ciuda progresului ştiinţelor, că există civilizaţii pure, aşa cum există şi rase pure, şi că acestea din urmă, dacă nu şi celelalte, constituie majoritatea. Şi că e bine aşa.

Totuşi faptele, simplele fapte exprimate în cifre, ne sugerează că adevărul este mai puţin pur. Ținînd seama numai de popoarele în discuţie, şi care se consideră metise — mai ales America latină, Antilele şi Asia de Sud, de la Pakistan pînă la ultima insulă din Indonezia — putem socoti, după statisticile Naţiunilor-Unite, 1 miliard 200 de milioane de bărbaţi şi de femei. Ceea ce-nseamnă o treime din populaţia globului.

Cît despre mila dispreţuitoare care-a fost multă vreme parcea medisului şi care nu exista în timpul antichităţii clasice, Asturias şi însuşi, la vremea lui, învăţămintele lui Paul Rivet. Acesta, care cu ani în urmă n-ă învăţat antropologie, ne prezenta marile civilizaţii clasice, născute jur-împrejurii pămîntului, şi chiar sub cerurile Mediteranei, de la civilizaţia egipteană şi pînă la cea maya, ca pe nişte simbioze culturale între cele trei mari rase: cea albă, cea galbenă, cea neagră. Le-am înscris în ordine alfabetică.

Originalitatea cea mai deosebită a lui Asturias n-a fost faptul că l-a cîntat pe indian în poemele sale, că l-a dat viaţă, cu zeii lui, în povestirile sale, ci că l-a

prolăvit pe *metis*, zămislit de întâlnirea învâpăiată a spaniolului, cu indiana, dar și cu africană, sau invers.

Su-a vrea să vă vorbească despre elaborarea și despre marea țel al acestui umanism « indo-spaniol », ca să mă exprim ca Asturias.

Lui Asturias nu-i prea plăcea să-și comenteze operele. Dar din fîcîrile i s-a înclinat să se lase prins într-o bună zi în mrejele prieteniei și lăcă să în *Prefața* la antologia poemelor mele în traducere Italiană, apărută la Rizzoli, s-a lăsat ademenit să-și împărtășească și altora experiența și strădania pentru ca, paralel, să le facă înțelegere și pe cele ale poetului negro-african. Paralel, în ceea ce privește strădania, nu desăvîrșirea, fiindcă a lui Asturias a fost exemplară.

Deși nu este cel mai important, *metisajul* fizic este cel determinant, fiind fundamental. Să începem cu el și să vedem faptele.

În primul rînd, faptul — brut — că s-a născut la 19 octombrie 1899 la Guatemala și la confluența singelui spaniol cu cel indian. Se născuse deci fizic *metis*, dar dublu *metis*. Indienii din care se trăgea nu erau mongolii puri, și nici spaniolii caucazieni puri. Paul Rivet ne spune că-n vinele indienilor din America tropicală curgea sînge negru; la primul Festival mondial al Artelor negre, Alexandru von Wuthenau a confirmat-o. Cît despre spanioli se știe foarte bine că s-au născut, ca și ceilalți mediteraneeni, dintr-un amestec al singelui tuturor: al iberilor și-al celților, al fenicienilor și-al evreilor, dar și-al germanilor, care au străbătut peninsula ca să se războiască în Africa de Nord, și-al maurilor care, înviți de pe tîrmurile Senegalului, au ocupat o treime din peninsula timp de 700 de ani. Și, pentru a nu ne mai întoarce la negrozii Caspianului, dacă vechii greci i-au numit pe aceștia din urmă *mourai*, « mauri », au făcut-o din cauza « culorii întunecate » a pielii. Și, de fapt, erau berberi, *metis* și sînge negru.

Aceste adevăruri, scriitorul le va învăța mai tîrziu, început cu început, de-a lungul vieții lui studioase. Totuși, din copilărie se știe *metis*, se simte *metis*, se acceptă *metis*, cu ochii ușor migdalici, cu nasul corioac și pomeții ieșiți. Din ce în ce mai mult, an de an, pe măsură ce i se deapănă viața, vîndu-se acum *indo-spaniol* și cultivînd, în sine, amestecul pentru a-l preface în alianță. Cultivînd *metisajul* spiritual. Căci civilizația nu este numai a trupului; este mai ales a inimii și-a minții: a sufletului.

Să continuăm, prin urmare, cercetînd elementele ce-l compun sinteza culturală, ca să vedem cum scriitorul, și în mod singular, poetul, le va topi într-o simbioză.

Să abordăm *latura indiană*: copilăria, pe care și-a petrecut-o, în întregime, în casa de bașcină, mai precis, într-un orașel, la Salama, unde, seara, o asculta pe doica lui, Lola Reyes, care-i istorisea povești și legende de-ale indienilor. Este la vîrstă cînd, prin ferestrele singurilor, fără gam și filtru, omul în devenire lasă să pîtrundă într-insul, pînă în străfundul ființei lui, natura, care i-o în-formează și este la rîndul ei informată de această ființă. Natura, adică lumea exterioară, cu formele și culorile ei, ritmurile și sunetele, cu miresmele și gustul, și contactele ei. Să spunem mișgirile și palpitările, prefacerile ei, în noi morți și renașteri. Și lumea asta pătrunde-n copil cu toate violentele ei, și-n același timp, cu toate nuanțele, prin « simțurile lui scaldate de-o calmă prospețime ». Și este o natură într-adevăr splendidă, cea pe care Guatemala l-o dăruie tînrului Miguel, și pe care-a descris-o în *Portulul din Ogîndla Lidei Sal*: « *Guatemala. Priveliști adormite în lumină, înclîntare. Splendore. Târă verde* ». O tară ce invită închipuirea să se « zbeagă ». Și cea a copilului s-a zbeaguit.

De cînd s-a întors în capitală, în 1907, interesul lui Miguel pentru lumea indiană s-a șters sub constrîngerea mediului, dar fără să dispară. Disparuse cu-atît mai puțin cu cît, mai tîrziu, studentul la drept avea să-și consacre teza de doctorat *Problemei sociale a indienilor*. Întemeiat pe o analiză istorică și pe-o anchetă metodică, teza propunea — pentru a învinge mizeria indiană, fizică și spirituală — nu numai soluții economice și sociale, ci și culturale. Acestea din urmă, precum și inițierea în metoda folosită pe care-o prilejuise făceau originalitatea tezei.

Abia la Paris însă, în 1923 a precizat el, și sub îndrumarea unor maeștri eminenți — Paul Rivet pentru antropologie, și mai ales Georges Raynaud pentru « *mayologie* » — avea studentul Asturias să-și întemeieze o metodă sigură, științifică, pentru deciptrarea valorilor indiene ale civilizației prin studiul textelor sacre, devenite de-tunci înlocuitori clasici. « Tocmai acolo, la Paris, scrie el în *Prefață*, s-a decanat lăcomia firească a tînerșii și s-a topit, început cu început... Am mers la cursurile unui *mayolog* — Georges Raynaud — la Sorbona, și-am început să mă apropiu, *per viam doctum*, de lumea mezo-america, care trăise metamorfozată și deghizată cu străie spaniolescă. Într-o experiență nemaipeinită a copilăriei mele. Acționa au fost anii în care-am studiat și-am tradus din limba indigenă în spaniolă *Analele Xahililor* și *Popol Vuh-ul*, textele capitale ale religiei maya, lucruri care n-au însemnat pentru mine doar simple cercetări de interpretare de texte sau exerciții de-o importanță în primul rînd culturală, ci expresia unei nevoi vitale și preagătirea unui sediment cultural superior », ce-mi caracteriza specificitatea. Au fost anii în timpul cărora, susținut de lumina probității și-a universalității lumii universitare franceze, m-am consacrat cu lăcomie studiului, comparării, evocării, regisirii, înălțurului meu, a celorlalte disiecte *membra* ale Marelui Imperiu maya, pe care, mai tîrziu, Arnold Toynbee avea să-l numească « *Grecia Americii* ».

Cînd cunoștințele studentului s-au așezat, precum materiile în suspensie, pe fundul de mare al memoriei lui, Asturias era gata să re-recree, cu aplecîndu-se la muncă, virtuțile *indiontării*, nu să le reproducă, ca pe niște fotografii, ci să le adune și să-vieve acele disiecte *membra*, grație pasiunii vii, asimilante, a *metisului* care deprinsese metoda de la maeștrii săi francezi var limbă de la Secolul de Aur spaniol.

E momentul să ne ocupăm de *latura spaniolă*. La Salama, Miguel vorbea limba maya cu doica lui, dar începuse să vorbească spaniolă, limba Conquistadorilor, în familia lui burgheză. Și a vorbit-o apoi, ca elev strălucitor, la școala primară, la liceu, la Facultate. În orice caz, *hispanitate* exprimă primele sale valori, apărute în zările locale și în revista « *Cultura* ». « *Exerciții*, jocuri literare », va mărturisii el lui Claude Couffon. « *Exerciții* », da, desigur, așa cum fuseseră dizertațiile lui și comentariile de texte în liceu, dar tocmai aceste « *jocuri* » i-au folosit la deprinderea temeinică a spiritului de claritate și de înțelegere propriu limbii spaniole, înțărît apoi de însușirea limbii franceze.

Așadar, limba spaniolă a fost pentru el o unealtă neprețuită. « Și-a amintit întotdeauna de lecția stilistică a Marelui Seol, de cea a lui Quevedo mai ales », afirmă Amos Ségala într-un studiu, în spaniolă, despre *Tilharul* care nu credea în *impărtășirea cerurilor*. Acest roman poate fi interpretat, în primul rînd ca o gestă a Cuceritorilor spanioli, care-au distrus o lume magică, dar pietrificată de ritual pentru a clădi în locul ei o lume modernă, a raționalității și, deci, a eficației. Pentru că, la urma urmei, în cea mai mare parte a Americii zisă latină, creștinismul a fost acela care-a înlocuit vechile religii amiste, iar ideile de libertate, deprindîndu-le de igienă, munca productivă și progresul uman, au fost introduse pe spaniolesce și prin spanioli, și tot astfel predate nobile științe și tehnici care au transformat vechia lume în « *Lumea Nouă* ».

Totuși, poți și trebuie, dincolo de această primă lectură, legitimă, a Tilharului, să cauți altă interpretare, mai adâncă — o interpretare metisă. Iată de ce, după ce-am parcurs foarte repede latura spaniolă, voi ajunge în miezul problemei: la metisajul cultural care este pentru Asturias scop și, în același timp, uneală.

Cele mai frumoase pagini din *Prefață* sînt tocmai acelea în care, depășind antagonismul indo-spaniol, Asturias arată, nu după legi, ci după fapte, că s-ar fi putut găsi o soluție conflictului, că, dacă te gîndești bine, contradicțiile nu erau insolubile, dar că, pentru a le rezolva, trebuiau depășite, nu negîndu-le, ci topindu-le dialectic una într-alta, ca în dragoste. Să-l ascultăm: «Vista culturală din America spaniolă a fost obsedată lungă vreme de antiteza, în aparență de neîmpăcat, între Indigenism și Hispanitate. ... Multă vreme s-a gîndit și s-a spus, iar «disputa» a durat practic vreo patru secole (chiar dacă formularea ei, mai corectă din punct de vedere al metodei, datează din timpurile eroice ale independenței), că alegerea, opoziția unuia din cele două elemente din *mezcla* («amestecul») indo-spaniolă. El exclude pe celălalt, pe scurt indigenșii erau obligatorii antispanioli și viceversa, hispanizații îi tratau de romantici Indizii și de epigoni folclorici pe cei care voiau să învie și transmiță mai departe sensul și dimensiunile patrimonului american original. Dar această luptă, acest antagonism secular, datorat altor selecții opuse în domeniul economic, politic și social, acasă adevărată sîntoși și distoși a vicisitudinii noastre culturale, și-a tot, în cele din urmă, ascuțit, și-a zădărnicit închistarea și surzenia, și nimeni nu poate fi în stare să susțină o inconcilieabilitate pur conceptuală și eludată de istorie într-o leșire nouă și incomparabilă.»

Recitîți acum pe Asturias cu acești ochi noi. Un al doilea sens, uneori alte sensuri se vor ivi, unul după altul, sub același semn: spaniolul în spatele indianului, indianul în spatele spaniolului, enigma în spatele aparentei clarități, pe scurt, tulburarea și bogata simbioză în spatele splendorii cuvintelor. Aș vrea, pentru a ilustra acest adevăr, să aleg cîteva exemple printre romanele, legendele, poemele sale.

Să ne întorcem la *Tilharul* care nu credea în împărțirea cerurilor. Pentru început, Amos Ségala dă cârpi patru interpretări diferite, apoi, tot analizînd textul, provoacă țîșnirea ainei a cîincea: un izvor care le fecundază, o lumină care le scalde pe toate, «Asturias», spune el, repede clasat printre scriitorii indigenști, ne-a lăsat aici versiunea lui despre Cucerire, cu o analiză a evenimentului, și cu o evocare metisă. Și iată pe Ségala care ne dă «cheia deciptării» sensului, care se află întotdeauna, nu voi spune în «scritură» cum este acum moda, ci în limbă: în cuvinte, și dincolo de ele, în imagini analogice. În tot cuprinsul romanului este vorba de împreunare și de contopire dacă nu chiar și de nuntă. Și metaforele devin erotice, nupțiale, sau, pur și simplu, violent copulative. Iar scopul, în orice caz efecul, este copilul metis, «produsul a două rase contopite pe veci, ca două oceane de sînge, născut în Indi dintr-un tăcî strălîm și-o mamă indiană, sub un cer de stele pe care le credea noi-nouțe, atunci iuete întru bucuria lui.»

De la *Tilhar*, vom trece la *Legende de Guatemala*. Este prima lui operă literară în proză, scrisă, după cum aflăm, într-o clipă de dor cîmplit de pămînt natal. Dar semnificativ nu este titlul, indigenist, ci substanța povestirii, metisă în trei din cinci povestiri. Și, în primul rînd, în preludiv, intitulat simbolic, *Guatemala*, preludiv asupra căruia aș vrea să zăbovesc.

Orașul Guatemala, capitala, nu este prezentat, într-adevăr, ca un oraș-sinteză, compus din vechi orașe indiene cărora le-a urmat orașele spaniole. Primele splendide și sonore precum aurul, înărcate cu temple, stacui și stele; celelalte — pline de arcade albe, de potios umbrase, de biserică baroce și de gospodării înstărite. Guatemala, oraș-sinteză, în care oamenii au vocea și trăiască împreună: «Casa mea și celelalte case».

Am ales, în fine, *Luminosul-veghe-o Primăverii* pentru că poezia mai mult decît proza — și acest poem al vîntel de dincolo de pragul maturității, mai mult decît celelalte — poate lămuri cel mai bine toate dimensiunile problemei care nu-i alta decît cea a destinului omului: a *Civilizației Universului* al cărui erou, în acest sfîrșit de veac al XXI-lea, este Metisul.

Am ales deci unul dintre ultimele poeme, dintre cele mai lungi, și sigur cel mai semnificativ. Așa cum a notat Claude Couffon, unul dintre cei mai pertinente critici ai lui Asturias, nu există la prima vedere, mari diferențe între poemele lui Asturias, pe de o parte, și povestirile și legendele lui pe de alta. Așa se-întîmplă cu *thaeitea* unei literaturi și știu că așa s-a întîmplat și-n Africa neagră precolonială. Și totuși există, întotdeauna, o diferență, nu de natură, ci de formă. Iar arta este în primul rînd, formă: expresie. În poezie, cuvîntul ne prezintă o țesătură mai strînsă de metafore, dar mai ales o țesătură de cîmbre și de accente ritmate, ce-și răspund, adică, repetîndu-se sau opunîndu-se. O țesătură care se deschide înspre ceruri.

Dar să ne întorcem la *Luminosul-veghe-o Primăverii* pentru a-nerca să-l descoperim semnificația cea mai adîncă. Subiectul poemului este inspirat de un mit maya bine cunoscut, la care, de altfel, Elie Faure a făcut aluzie în *Istoria artei*. Dar poetul a asimilat acest mit, l-a retras modificîndu-l pentru a-l aplica timpului său, așa cum o făcuse cu celelalte legende din Guatemala.

Pe vremuri, deci, existau:

Noaptea, Genunea, Vîșta

Marile Văduve

Și Ambidextrul Tatuaror de Lumi

Acesta, ambivalentul, deci meciul, este cel care a creat cu vorba lui, tatuaj de salivă sonoră toate lumile cunoscute, și, singular, pe toți artiștii care-l vor ajuta, căci creația trebuie desvîșită fără încetare.

Dar cei-ai artei, cei-ai poeziei, care le rezumă pe toate celelalte arte? Nu-i zgometul, nu-s nici simplele sunete, oricît de frumoase, nu sînt nici chiar cele pe care le scot maimușele *saundero* de silabe:

Este cuvîntul prin magie.

Este, «dincolo de cuvinte», un ansamblu de cuvinte «mestecate», «arse» în jarul inspirației. Este o alchimie verbală, o operație magică.

Pururi, ideea de amestec, de fuziune, de metisaj, personificată de Patru-ceruri, omul celor Patru Magii, al celor patru mari arte — poezie, pictură, muzică, sculptură. Acesta prezidează la fecundarea lor mutuală într-un univers ieșit din diviziune pentru a intra, din nou, în acela al uniții. Nu este o întîmplare, dacă Poezia este citată în frunte. Este arta majoră, prin care trec toate celelalte, care trebuie, pentru a exista, să fie înțeli gîndită: vorbite.

Să ne oprim, o clipă, la alchimia verbală. Tendința este de a-i privilegia pe romancierul Asturias în dauna poetului. Însămi cred, a-l nesocoti, sau, cel puțin, a-l micșora. Asturias este în primul rînd poet, chiar și în romanele lui sociale, și este poet prin arta sa.

Cea ce izbește în primul rînd la el, este ritmul. Ritmul cuvintelor, ritmul pauzelor, ritmul sunetelor și ritmul accentelor. Ascultați-l, în cele mai bune poeme-ale lui și despre ele e vorba aici — cum instrumentează în spaniolește, marea muzică a orgilor, sau, mai des, a *mari-mbei*. Bineînțele scocote acorduri — stăpîn magnific al limbii — din foneme, dar, în același timp din semanteme și din morfeme, vreau să spun din rădăcini și din afixe. În delirul lui verbal înmulțește onomatopeele, fluierete cuvinte noi pe care le lansează. Inventează un stil baroc: metis. Este strălucitor, vor spune unii. Afirm: este splendid. Mai mult, este convingător.

Și asta pentru că în spatele jocului verbal se ascunde altceva. Într-adevăr,

... părăsiti de Magul Cinescului
suntem doar lezuri vorbitoare
cu limbile străpunsă de săgețile metaforelor
Spre deosebire de unii poeți contemporani, pentru care poezia, cum o spune Theodor Quoniam, « se află în chiar limbajul ei, care tinde să devină scop în sine », ceea ce convinge, la Asturias, este, încă odată, inspirația, ideea-sentiment mascată sub cuvânt. Și, în primul rând, imaginile analogice împrumutate din cele trei regnuri: animal, vegetal, și mineral și care, adesea nu sînt numai senzoriale, ci senzuale.

... Să copiezi o imagine, înseamnă s-o prinde
și-o așă de ușor să te înțelegi prin imagini
fără cuvinte, cu gândul transformat în sufluri colorate.
Una nu contrazice pe alta, căci primele « metafore » nu erau animate. Ceea ce de asemenea convinge, este voința de a fi în mijlocul fraților și oamenilor, spre-a te vorbi, spre-a vorbi, cu ei, într-un singur glas unanim, pentru că este izvorit dintr-un singur gând.

Frații săi oameni, adică ceilalți oameni din același țară, din același etnie, dar și toți ceilalți din alte etnii, din alte nații și continente. A clădi Civilizația Universală care va fi cea a metisajului civilizațiilor diferite, aceasta este menirea artiștilor, mai cu seamă, a Poetului. Sfîrșitul poemului anunță « aurora primăvărată » a acestei « Noi Lumi »:

... artele, hrană o zeilor
să dăinuie printre oameni
și focurile să se umple
de cîndreji, de pictori, de sculptari, de poeți
de făuriri, de tapiseri, de decoratori de tîrziu,
de acrobazi, de olari, de gravori,
căci iar le aparține aurora
primăvărată a acestei țări din miere făurită.

Aș vrea să închei prin două cugetări, subliniind universalismul metisajului asturian. Într-adevăr, este o întâmplare că ultimul lui gest public a fost de a pacrona, în acest an, Colocviul despre Negritudine și America latină, organizat de profesorul René Durand, șeful departamentului ibero-american de la Universitatea din Dakar. Și, mai ales, de a fi luat cuvîntul. « Noi, latino-americieni — spunea el în ședința de încheiere — « avem nevoie de sprijinul tuturor pentru ca să putem distinge cu adevărat plină undă-a ajuns indianul, unde-a început spaniolul, unde-a ajuns genul francez cu ideile sale politice și italianul cu singele său, totul fiind, în cele din urmă, căpșuit, pe dinăuntru, de cultura africană. » Subliniind astfel influența culturală a Africii negre.

Și-acum, în încheiere, mă întorc spre Franța. Liniștiți-vă, nu voi vorbi despre Franța politică, deși sînt în măsură să-i cunosc rolul în lume — iar acest rol este necesar. Voi vorbi despre Franța pe care-o pomenea și Asturias în *Prefața* lui: și anume despre « lumina de probitate și de universalitate a lumii universale franceze »

Căci nu-i o întâmplare faptul că Asturias și-a lăsat manuscrisele scumpei lui *Bibliotecii naționale*, unde am petrecut el și cu mine altele ore studioase și fericite. Este un gest de grațitudine, dar mai ales unul de încredere. Un ultim apel.

Ni s-a întâmplat, recunosc, să ne supărăm pe Franța. Ni s-a întâmplat s-o vorbim de rău. Și aceasta era un semn de încredere? Făcăm apel la Franța cea veșnică împotriva celei pe care o credeam « conjuncturală », Astăzi, împreună cu Miguel Angel Asturias, facem iarăși apel la Franța veșnică, măcar a idelilor și a libertăților, dar mai ales măcar a Artelor care recrează lumea în Luminoso-vegie-a primăverii.

În românește de Micaela SLĂVESCU

CORRESPONDENȚĂ DIN PARIS

HÉLÈNE TOURNAIRE

Mulțumim, Domnule Asturias

Să mori într-un pămînt care nu-i al nostru
Să auzi pîngind pe acci care nu-s ai nașii
Să dormi într-o groapă care nu-i a noastră
Să te amesteci cu oseminte care nu-s ale noastre
Să fii pînd la urmă un om fără patrie
Un om fără nume, un om fără om

MIGUEL ANGEL ASTURIAS
(*Litaniiile Exilului*)

Miguel Angel Asturias a făcut Franței onoarea de a se odihni în pămîntul ei. El se odihnește și în inimile noastre. Îi iubeam tot atât de mult pe cit îl respectam.

A murit în Spania, în țara de baștină a tatălui său, departe de gila maternă, Guatemala, unde măică-sa indigenă l-a făcut să vadă lumina zilei la 19 octombrie 1898, « zămislire a două rase contopite pentru totdeauna, ca două oceane de singe ». Voia să devină acel metis exemplar, acea simbioză a trei mari rase, simbioză pe care a salvat-o în el Președintele Leopold Sédar Senghor. Dar singele indian l-a modelat. Era halucinant să-l vezi, măscă vie, printre sculpturile maya, care fuseseră expuse la Paris. Același nas incredibil de vulcuresc, prelungind mindra boltă a frunții, aceleași buze cămoase și groase, aceeași robustețe austere. Un om dintr-o bucată, asta se observa de la prima vedere.

În Franța venise de la vîrsta de 24 de ani, cînd fugise de dictatura lui Estrada Cabrera, pe care-l cunoscuse foarte bine, ca student, la universitatea din orașul Guatemala. Din acest om de pămînt, dar dur care a deschis porțile în Guatemala societăților « internațional Railway of America », « Bond and Share » și la multe altele, Asturias a făcut personajul principal din *Domnul Președinte*, poate cartea sa cea mai cunoscută scrisă în 1933 și pe care un alt dictator, Jorge Ubieta, a împiedicat-o să apară mai mult de zece ani.

Franta a fost pentru el, mai intii, Sorbona. Încă din 1923, lucrează sub direcția antropologului Paul Rivet și a lui Georges Raymond, specialist în religia Maya. Georges Raymond l-a îndemnat să traducă Popol-Vuh, culegere de texte sacre ale populației Maya-Quiché. A rămas opt ani la Paris unde va scrie *Legende Guatemaltecas*. Poeme publicate în revista *Sur* vor atrage atenția lui Paul Valéry.

Fiește nu vreau să critic învățămintul înșușit de Asturias la Sorbona la a căruia rigorează a asociat exuberanța limbii pe care a ales-o: aceea a Secolului de aur spaniol. Dar dacă n-ar fi sălășliuit în el — datorită doicii sale Lora Reyes — comora legendelor indiene, sămânța sarbonardă n-ar fi rodnic nicodată această floare violentă și ametoare: opera sa.

Asturias trebuia să meargă mult dincolo de înțelegerea doctorală a țării sale. Geniul său trebuia să ne facă sensibil permanențele magiei maya. Opera sa include toate gloriile și întreaga trudă a Guatemalei, fiind a acceptat să-și reprezinte țara la Paris în 1966. Acum a primit Premiul Lenin pentru pace, iar un an înaintea se decernase Premiul Nobel pentru literatură. Doctorul Mondes Montenegro îl era prieten ca și celălalt președinte progresist al Guatemalei, Jacopo Arbenz Guzman, răsturnat în iunie 1954, de Papa Verde, în timpul tragicului *Week-end în Guatemala*. Date, fapte, cărți și totdeauna această vocație de Mare Interpret, de purtător de cuvânt al tribunalului care a lărgit «trilogia bananieră» (*Urogonul* — 1949, *Papa Verde* — 1954, *Ochii înmormîntașilor* — 1960) pină la dimensiunile unui ciclon. În 1970, Miguel Angel Asturias, prestigios ambasador al unui popor mai decăbră decît al unui stat, renunță la funcțiile sale pentru a intra din nou în exilul din care nu va mai ieși.

În acest orăz unde își trăise orele pline de ferveore ale studentului, acelea glorioase ale ambasadorului și vremea călăușului, — Miguel Angel Asturias s-a întors la 17 iunie 1974, în biserica Saint-Philippe du Roule, unde am însoțit, — nu-l mult timp de atunci, — pe celălalt exilat, Josuê de Castro. Blondă, măruntiță, fragilă, dar atît de dîră, soția lui Asturias, Blanca Mora Y Araujo, stătea singură pe banca familiei în capela strălucitoare, unde priveghiau șase tineri foarte frumoși, cu chipul foarte brun, dar nu în poziția de drepti, ci copleșiți de reculegere, o flăcără interioară arzînd cutremurător. Această flăcără a lubirii pentru oameni pe care Asturias a ținut-o în mulți dintre noi, cu probleme ce nu vor dispărea nicodată. Mă gîndeam la Armstrong, primul om ce a pus piciorul pe lună și care va cerui lui Miguel Angel Asturias un text ca să-l ducă drept «proviție» de drum.

Fiește eram printre cele mai emoționate pentru că în după-amiază aceea trebuia să mă întâlnesc cu Asturias ca să înregistrez o omisiune despre România pe care o iubea atît de mult, despre Maramureș unde regăsisse soarele aztec sculptat pe porți și citise pe fetele fetelor, geometriile copilăriei lui.

Pe fondul de catifea purpurie, catafalcul era drapat de catifea violetă. Drapelul guatemaltec acoperea sicriul, la baza căruia scinteau pe perne de catifea gri, decorațiile lui între care aceea de Mare Ofițer al Legiunii de Onoare. Și, dominînd totuși, mîndru, auster, sprijinit simplu la picioare, un toiag de lemn brut, noduros, pictat cu torsade verde-oliv, portocaliu-stîns, roșu și negru, cu crosa surmontată de o pereche de porumbi ținînd în ghiare două capete: toiagul de comandant al șefului indian.

Serviciul religios a fost oficiat a doua zi. Pentru noi, francezii, 18 iunie este aniversarea zilei cînd la Londra un oarecare general De Gaulle pe care nimeni nu-l cu noștea atunci, afirma calm că Franța pierduse o bătălie, dar nu războiul. În fiecare an, la 18 iunie, seel care nu uita această dată, se duc la Mont Valerien, unde pe rezistenți au fost împușcați. Noi — grupați în fața trupului lui Asturias — aduceam același omagiu, același ideal.

Unii se mirau că Miguel Angel Asturias își exprimasă clar dorința să albe loc un serviciu religios. Cred că trebuie să depășim momentul, amintindu-ne că în-șurul personal istoric pe care Asturias l-a ales ca erou într-o curte a sa este Fray Bartolomé de Las Casas, episcop al Șapilor, apărător în secolul al XVI-lea al drepturilor indienilor supuși cu sabia și crucea de cuceritorii spaniol; și trebuie să apreciem în această dorință reflectarea a ceea ce a fost opera sa — o simbioză. Dealtminteri toiagul de comandant (care este în același timp însemnul șefului religios al indienilor Maya-Quiché) se află acolo pentru a ne reaminti.

Oficiantul era mensioniorul Daniel Pezeril, episcop auxiliar al Parisului, dar și prieten al lui Miguel Angel Asturias născut în același continent îndepărtat, scriitor, care a fost și confesorul lui Bernanos. În mod cu totul excepțional, a celebrat chiar el serviciul divin, după care a rostit predică. Apoi a prezentat condoleanțe familiei pe banca unde se afla, cum nu ar fi făcut decît pentru șefi de stat. Din predică sa, cu totul remarcabilă, reținu aceste pasagi:

«Nu-mi revine mie să apreciez locul cel- depline în istoria țării sale în același timp prin acțiunea lui politică și prin creația literară. N-a desăpărit nicodată pe una de cealaltă, așa cum se cuvine celor mai de seamă făuritori ai civilizului cînd se identifică cu destinul celor mai săraci, cărora le vestește dezrobirea prin reînnoirea irezistibilă a limbajului.

«Poet și cetățean, el dorea să țină în mînă «uriază noapte a morții lui ca să-și doarmă timpla», în această mînă unde, ne spunea, citea pină și geografia patriei sale.

«Valéry saluta în opera sa un amestec amestec de «natură toridă, de botanică aberantă, de magie indigenă, de teologie din Salamanca». El a conferit visului un realism neobișnuit și astfel a demascat înșpămintătoare și gigantică sfăcere a trusurilor moderne, care asinașează speranța celor exploatați, ucide omul...

«Pacea Domnului să coboare asupra lui Miguel Angel Asturias ! Ca orice hispano-american, a fost, potrivit propriilor lui cuvinte, «iconoclast prin naștere», prin impuls imaginativ, neliniștit de a arunca totul la pămînt pentru a întreprinde noi cuceriri. Această atitudine putea să conducă pe o mie de dramaturgi. Dacă din seamă de acel pe care l-a ales din adolescență, a fost asprul drum al dezorbiilor omului. «Statele indigene, scria cînd avea 24 de ani, dădeau impresia unor mari lazarete, a unor azile de cerșetori, a unor închisori de criminali, a unor anticamere de cimitire». A fost de pe atunci pasionat să restitueze poporului guatemaltec, prin effluviile pămîntului său vibrînd de viață, conștiința originii sale și prezentimentul viitorului său. Mi se pare că într-o asemenea zi milioane de descuți îl însoțesc dincolo de această lume».

Cînd porțile s-au deschis și am auzit ordinelui dat plutonului să dea onorul, urmat de zăngănitul puștilor, ne-a copleșit emoția. Asupra noastră plana umbra indienilor maya. Procesiunea zguduitoare a descuților o auzeam în tăcerea noastră, cu ochii atinșiți pe jerba cea mai împovărată de emoție, cu florile albe și albastre risipite din pricina unei lungi călătorii și care purtau aceste cuvinte simple: Los Muchachos—Prietenii.

Acum, Miguel Angel Asturias odihnește la Père-Lachaise, acest bătrîn cimitir al Parisului, unde dorm atîta exilați și spațului și societății. Apărătorii Comunei, Chopin atît de tragic singher, Holoiza și Abelard îndănuși în ultimul lor somn, cu trupurile legate de un singur crandăfir, indisolubili, precum cele două lumi care se contopeau în Miguel Angel Asturias.

În românește de ALEXANDRU BACIU

Secolul 20

pentru ASTURIAS

A încetat din viață Miguel Angel Asturias, ființă hieratică și fascinantă, desprinsă parci de pe basoreliefurile vechilor temple maya. Existența lui a fost o « poruncă a destinului », cum îi plăcea să spună, o strădanie necontenită de a merita numele de Mare Interpret — *El Gran Lengua* — al Americii mexice, moștenitor, apărător și continuator al valorilor profund originale păstrate cu sfinteție, în pofda tuturor vicisitudinilor, în suflul descendenților de ascăzi ai civilizației maya. A fost un mare rapsod al memoriei ancestrale, reîmprospătat prin verbul său magic, și un mare luptător pentru dreptate socială. A fost unul dintre acei oameni făcuți din porumb (după credința neamului său indigen) pe care i-a înfățișat cu patetică grandoare în romanele sale epice. A fost un « om de porumb » care nu și uită trecutul și nu acceptă să fie mușcat de conchistadorul spaniol sau de afaceristul nord-american, un « om de porumb » care luptă pentru a păstra echilibrul dintre forțele naturale și cele sociale, un « om de porumb » care seamănă pentru a se hrăni, nu pentru a vinde roadele pământului, și de aceea natura l-a ocrotit și l-a ascultat, împlinindu-i dorința de comuniune magică. Moartea lui nu este o pedeapsă (să ne amintim de incendiul devastator din romanul *Oameni de porumb*, declanșat printr-un act de trădare: dovrinderea de natură), ci este o împlinire, un episod necesar al procesului uriaș de perpetuă primenire cosmică, o condiție indispensabilă pentru actul eroic de creație mereu reîncepută. Asemeni înțelepților, « oamenii de porumb » din opera sa, Asturias știe că istoria nu se poate preface în legendă decât prin sacrificii și că mitul este o irealitate mai reală decât realitatea faptelor, o realitate esențială, încărcată de omensesc. Trecerea timpului deformează evenimentele, depășind trista și săraca certitudine a cotidianului. Un personaj se întreabă dacă nu cumva istoria a fost născocită pentru ca să putem uita prezentul. În corozivitatea clipei poate fi surprinsă dimensiunea veșniciei, și prin transformarea trecutului în mit omul pătrunde în eternitate. Mitul și mișcarea istorică se alimentează reciproc. În timpul care descompune formele, ființa umană își află deopotrivă nimiciția și măreția. Îngădările și libertatea, dobândind, prin biruințe și înfrângeri,

conștiința prometeică a răspunderii pentru propriul său destin. Nostalgie după ceea ce se pierde iremediabil, mitul este totodată singurul mod prin care omul poate recupera trecutul. Dar cum poate oare mitul, care alterează faptele istorice, să cuprindă totuși adevărul lor? Cum se pot înfrîn în lumea legendei clipea și eternitatea? Imaginea populară înleacă aspectele inutile ale experienței trecutului, reținând doar adevărul necesar, ceea ce merita să fie transmis, chiar dacă versiunea la care ajunge diferă de realitatea efectivă a faptelor din momentul când s-au petrecut. Omul, creatorul miturilor, este la rindul lui configurat de mituri. Legenda exercită asupra lui o fascinație irezistibilă, și realitatea începe să imite ficțiunea. Dezvoltarea aparent arbitrară a legendei corespunde în fond idealurilor profunde ale omului, ascultă de omenscul esențial, și fiecare existență este o verigă dintr-un lanț nesfârșit de ficțiuni adevărate. Fiind istorie decantată, matrice a realității, legenda devine călăuză cea mai de preț a omului, iar creșta mistică, opera sa supremă. Întelegem astfel că aspirația lui Asturias de a fi interpretul neamului său nu constituie un obiectiv modest, ci misiunea cea mai nobilă și dificilă pe care și-o poate asuma poetul. Prin forța cuvintelor, Asturias și personajele sale predilecte, oamenii de porumb, perpetuează amintirea înaintașilor și, cu timpul, păstrând în legendă, se transformă în prezente vii ale trecutului. Asemeni lui Bolívar, evocat într-un admirabil poem închinat libertății, Asturias știe că poetul este și el un elaborator prin magia limbajului și că nu moare în veci, ci doar închide ochii și veghează asupra urmașilor.

Exprimând pentru prima dată cu autenticitate « graiul indigen subiacent », pe care-l consideră tezaurul cel mai de preț al artei sale, Asturias anunță ora Americii latine, momentul macurității culturale, devenind scriitorul arhetip, marele romancier-poet capabil să valorifice rezervele mitologice inepuizabile ale mentalității metise, cu ajutorul cosmogoniei maya moștenite o dată cu singele, și al tehnicilor suprarealiste deprinse la Paris. În anii tinereții, Asemeni lui Alejo Carpentier, celălalt maestru al romanului latino-american de astăzi, continuând opera cronicarilor indigeni, telurici și fantastici, precum și experiența literaturii europene, Asturias ajunge să descopere « realul miraculos » al Americii latine, care nu este pentru el altceva decât transformarea evenimentelor în legendă. Realismul magic sau miraculos, strâns legat de mentalitatea indigenilor, situează faptele într-un plan unde realitatea palpabilă se contopește cu realitatea visului. Barocul metis al legendelor lui Asturias, mai mult decât o continuare a suprarealismului, este rodul gândirii în imagini caracteristică pentru indigenii cu care se identifică. Sintaxa este dislocată, logica frazei este deliberat sacrificată pe altarul muzicalității incantatorii, onomatopoele obsedante și metaforele întotdeauna surprinzătoare se aglomerează halucinant. Pentru Asturias, la fel ca pentru creatorul indigen anonim, poezia este locul unde cuvintele se întîlnesc înclă oară.

A avut parte de existența zbucimată a luptătorului care demască velenul tirania și la calea exilului. Pașii l-au purtat de câteva ori și în țara noastră, unde a regăsit cu bucurie porumbul și oamenii de porumb ai Guatemalei natale. Călătoriile pe meleagurile românești i-au prilejuit o amplă carte despre noul ei chip: *Rumania, su nuaia imogen*, precum și câteva cicluri de poeme de o mare puritate: *Imnuri închinăte soarelui sau înfățișare rustică — mîmăligă, ornamentelor de pe scîlpiile caselor de munte, la care surprinde asemănări cu motive maya, Mării Negre și altui mare poet exilat — Ovidiu în exil, laude și elegii tulburătoare, ca bunăoară poemul scris în amintirea delicatei artiste care a fost Florica Jelebenu.*

ANDREI IONESCU

MODELATOR AL CONDIȚIEI UMANE

Prin cîte stațiuni existențiale și prin cîte chipuri umane a trecut ființa pămîntescă a lui Miguel Angel Asturias pînă cînd moartea l-a încremîntat fața, smeadă și totodată luminoasă, într-o mască pătrunsă mai mult decît orînd de misterioasa demnitate a unei zetzi mayas?

Și ce înțelesuri adînc se desprind din imaginea exemplară, constelată de sînge și lacrimi, de vis și speranță, pe care ne-o lasă despre condiția umană acest scriitor, *amicus generis humani*, sortit încă din viața unui loc de frunte în literatura lumii?

Înfrîngînd durerea grelei despărțiri care s-ar dori mai degrabă învăluită în tăcută meditație, încerc să răspund acestor întrebări inerente trecerii în penitență a unui neîntrecut creator de adevăruri și frumuseți omenești, urmînd chiar îndemnul pe care adeseori, în decursul numeroșilor ani de caldă prietenie și strînsă colaborare, mi l-a dat — ultima oară în termeni shakespeareani: *Thou liv'st; report me and my cause aright/To the unsatisfied*.

Prima stațiune a existenței lui Miguel Angel Asturias — copilăria — îi prilejulește cunoașterea intimă, pasionată pînă la identificare, cu ceea ce va fi o adevărată și constantă dimensiune a ființei sale spirituale: *splendoreaza mitului*. Într-o localitate pierdută pe harta Guatemalei, Salama, din provincia Baja Verapaz, poveștile bătrînilor țărani indieni — păstrători ai mirificului folclor mayas — îi coarză în suflet, pentru totdeauna, acel « filtru magic » de care avea să vorbească, umrit, Paul Valéry în prefața primului volum al scriitorului: *Legendas de Guatemala* (Legendele Guatemalei). Dacă în această carte de început mitul putea părea tema unui strălucit exercițiu imagistic, deconantul unei ultimore pirocinetice metaforice, nemălinchite încă atunci în literatura hispano-americană, cîrînd el se dovedește a fi mai mult decît o pulbere de curcubeu, cosmic viznolită. Odată cu *Hombres de maíz* (Oameni de porumb) și continuînd cu povestirea *El Ahajadito*, Asturias conferă mitului uriasă putere de proliferare a visului. Și adaugă splendorii, atotputernicia. Ajunge chiar, în *Mulato de Tol* (O oarecare mulatră), la înălțarea tuturor pildicilor din ceea ce exuberanțel onirice, dezlătuite de mit. Lucrurile își pierd greutatea și forma; lumea, restricțiile coerenței; omul, limitele identității. Mitul creează un fel de bafie a imaginației, o stare de imponderabilitate, în care orice arătare și toate plăsmuirile devin posibile. În sfîrșit, în ultimele scrieri Asturias ordonează această exuberanță, dîndu-i un sens esențial: mitul dobîndește acum rang și răspundere ontologică. În admirabilele povestiri din *El espejo de Lida Sal* (Oglinda Lidei Sal), devine forța care susține și împropăștează lumea, puterea ce confirmă și regenerează ființa.

Chipul uman în care se adună virtuțile mitului — chip pe care scriitorul îl admiră și asumă în perspectivă artistică — este acela al vrăciului, *el brujo*. În gîndirea și opera lui Asturias, faptele vrăciului sînt străbătute — cam în felul faptelor zinelor noastre — de un indeclicabil simț etico-politic. Uneori farmecele vrăciului apără puritatea și frumusețea, ca în cazul lui Chipo-Chipo din *El Papa verde* (Papa cel

verde), alteori pun în mișcare stihile, îndreptîndu-le pe dedepsoir, asupra neomeniei, așa cum face Rita Peraj din *Viento fuerte*. În ultimul și cel mai amplu roman al său din trilogia bananieră, *Los ojos de los enterados* (Ochii îngropaților), mitul — credința că ochii morților nu se închid decît în ziua dreptății — devine rădăcina adîncă și viguroasă din care crește, brăzătoare, patosul justiției și revoltei populare.

Astfel conceput și realizat artistic, mitul se continuă și se împletește firesc cu a doua dimensiune existențială revelată lui Asturias în timpul adolescenței și continuată de-a lungul întregii sale existențe: pasiunea arzătoare pentru dreptate. Ea se manifestă atunci cînd scriitorul, încă licean, participă la răsturnarea dictatorului Estrada Cabrera, continuă cu anii de proscris al regimurilor de asuprire din parcia sa, culminează cu alăturarea activă la încercările guvernelor democratice ale lui Arévalo și Arbenz de a chema țărînia indiană la o viață omenească și a elibera țara de voracitatea monopoliurilor. Faptic, angajarea social-politică a lui Miguel Angel Asturias îmbracă felurite forme de la proclamarea principiului *pan y libertad para todos* (pline și libertate pentru toți), pînă la călătoriile în țările socialiste și la caldă sa simpatie pentru strădăniile de a așeza societatea umană pe baze mai drepte și mai umane. Artistic, pasiunii dogmatice pentru justiție i se datorează rumoarea puternică și vastă ca marea care se simte în opera sa, rumoarea secolelor de neînchipuite, tăcute suferințe indigene. Tot ea explică vibrația scriitorului și adevăratele, sa la formele prezente de luptă ale umanului, « care nu trebuie să depîndă decît de uman ».

Sînt tot aștea dovezi ale unui adevăr cu care Asturias se mîndrea: *la militancia humana*. A fost un spirit combativ, capabil de minile teribile ale revoltatului (al doliei chip uman pe care îl admiră și asumă), dar și de nobilul entuziasm al martorului la victoriile istoriei. Îi sînt la fel de proprii satira teribilă, distrugătoare, a delirului dictatoral din *El Señor Presidente* (Domnul Președinte) și lauda izbucnirii de viață și creație a unui popor care și-a luat soarta în propriile sale mâini, laudă care străbate paginile cărții dedicate de el țării noastre, sub titlul *Rumania, su nueva imagen* (Rumania, noul său chip).

Toate acestea ar fi rămas trăiri confundate anonime în vasta tălăzure a maselor hispano-americane, dacă în a treia stațiune existențială — maturitatea — nu s-ar fi impus dimensiunea dominantă a personalității lui Miguel Angel Asturias: vocația expresiei demiurgice, darul cuvintelor, scrise pe « tăbălele care cîntă ». Dînd lucrurilor nume, cuvintele lo scot din neant, conferă lumii preț și frumusețe, înving vremenicia și glorioasă omul. « Zeii, ființele, lucrurile nu pot rămîne așa, fără ca eu să le ordonez, să le dau corp și viață, cuprînzîndu-le în lumină și umbră, în cuvîntul mistuitor » (*El espejo de Lida Sal*, p. 87). Datorită cuvîntului, sacrului coboară în uman și se supune acestuia prin verb și odată cu el începe *era omului*. Căci, după Asturias, urmas al înțelepciunii vechilor mayas, istoria lumii se împarte în trei coborîri ale timpului: « Înainte ca timpul să se coboare din cer în fruct, epoca arborelui, din cer în trîl, epoca sării, din cer în cuvînt, epoca omului ».

Ce chip uman corespunde vocației expresive și cum se integrează verbul demiurgic în alcătuirea spirituală a lui Miguel Angel Asturias? Cu îndreptățită imaginație, mulți comentatori au găsit în figura scriitorului trăsături din acel personaj pe care poporul indian, în epoca precolumbiană, îl denumea *Marea Limbă*, intrucît el descifra heroglificele și tălmăcea semnele, păstra și da glas memoriei tribului, exalta « gesticile » sale, inventa a doua realitate, aceea a ficțiunii, mai adevărată decît cea reală. Acestui chip legendar i se suprapune, în cazul lui Asturias, chipul scriitorului din « continentul vulcanic », muncit de tensiunile dintre limba și cultura spaniolă, conștientă, explicată, dar transplantată și mentalitatea indigenă subterană, « limba subiacentă », cu toate ispitele misterului și noulăgile imposibilului, și fiindcă

scriitorilor parcurge, în tineresc, experimentul suprealist, de considerabilă însemnătate pentru a da talentului său posibilitatea expresiei funambulești, dislocate, șocante, chipul în care se intruzează măiestria sa literară este deopotrivă străvechi și nou. Într-unul într-o rară, personală sinteză, tainele vorbirii magice cu tensiunile și jocurile limbajului contemporan.

Cu aceste dimensiuni care sînt totodată marile puteri ale ființei sale — splendoarea mitului, pasiunea pentru dreptate și vocația expresiei artistice — Miguel Angel Asturias creează o antropologie care captează în tot patetismul lor, vulnerabilitatea, dar și dimensiunea condiției umane. Opera scriitorului culminează într-o dialectică a nefericirii, dar și a speranței, a bucuriei de a fi, dar și a gravei primejdii care o amenință atît în plan social cît și ontic. Distingem deci în această viziune existențială trei termeni esențiali destinelui omenească: dorința de plenitudine, primejdirea ei și speranța reintegrării armonioase într-o ordine umană superioară.

În plan istoric, primul termen — situația plenară originară — este mai degrabă obiect de aluzii și de referință decît de narațiune. El rămîne totuși datul primordial. Un fel de lumină bună există de la început în sufletele simple, feale, generoase, ale oamenilor din popor, cum sînt țăranii indieni din *Week-end în Guatemala* și intelectuali cinstiți din *Los ojos de los enterados*. Pondera cea mai mare o au însă în romanele realiste ale scriitorului, formele nefericirii sociale, consecințele violentei, scribății, prepotenței. În denunțarea lor, Asturias ajunge la incensitatea atroce din *El Señor Presidente*. În alte romane de asemenea nu eșită să zugrăvească imensele și strivitoare structuri ale dezumanizării: exploatarea economică împinsă pînă la mizerie și înrobire, puterea dictatorială bazată pe teroare și crimă, invazia străină exterminatoare. Al treilea termen, următor acestei sumbre fenomenologii a răului social îl constituie răspunsul omenească decît nefericirii. Este un refuz mîndru și tăios izvorit din necesitatea inexorabilă a libertății și demnității persoanei omenești. Este totodată afirmarea, directă sau indirectă, a puterii de a spera, inerentă condiției umane.

Aceiași articulație trinară, aceeași succesiune dialectică de trei termeni le aflăm și în romanele dominant imaginare, în care Asturias se ridică în plan ontologic, în căutarea emoției primordiale corolate cu însăși situația omului în lume. Spre deosebire de mulți scriitori de azi pentru care esențialele omului, înaintea de orice aventură umană, sînt « disperarea de a fi acolo și atunci », sentimentul ororii și al absurdului, Asturias nu conferă scîrbă în lume un semn negativ, ci unul pozitiv. Pentru el existența nu are drept corolar disperarea, ci aspirația spre plenitudine, bucuria. Uneori, ca în *El Ahijadado*, personajele își întorc privirile, pentru a simți bucuria, spre trecutul fabulos, spre amintirea paradisului care — notează Asturias cu subtilitate — « a fost și el amintirea alui paradis ». Alături, bucuria de a fi este situată în viitor, în așteptarea ca misterioasă navă a vieții « să ne ducă la împlinirea bietelor noastre visuri ». Însă și o astfel de formulare sugerează că în prezent existența umană apare primejdită și umilită. În pagini de nelintreacă frumuse și patetism, Asturias ne-a vorbit despre mulțimea amintirilor ontice: amintirarea morții, dar nu a celei finale, ci a celei de fiecare dată, « cînd de cînd ne-am născut sîncem bolnavi de moarte; amintirarea de a uita « cerul » — omenia — și de a lăsa lumea din afară a lucrurilor, a brutalității și scribățiilor, să ocupe « universul intim al unei persoane; amintirarea de a pierde puterea de a visa. Toate aceste invadări « relicante », vădesc faptul că în condiția umană năzuința spre plenitudine, dorința de a spune « da » vieții înfruntă piedici și pericole culturale ei. Un fel de pulbere a tristeții — o « cenușă de lună », cu termenii autorului — face ca accentul să cadă asupra celui de al doilea termen: zbaterea în nefericire.

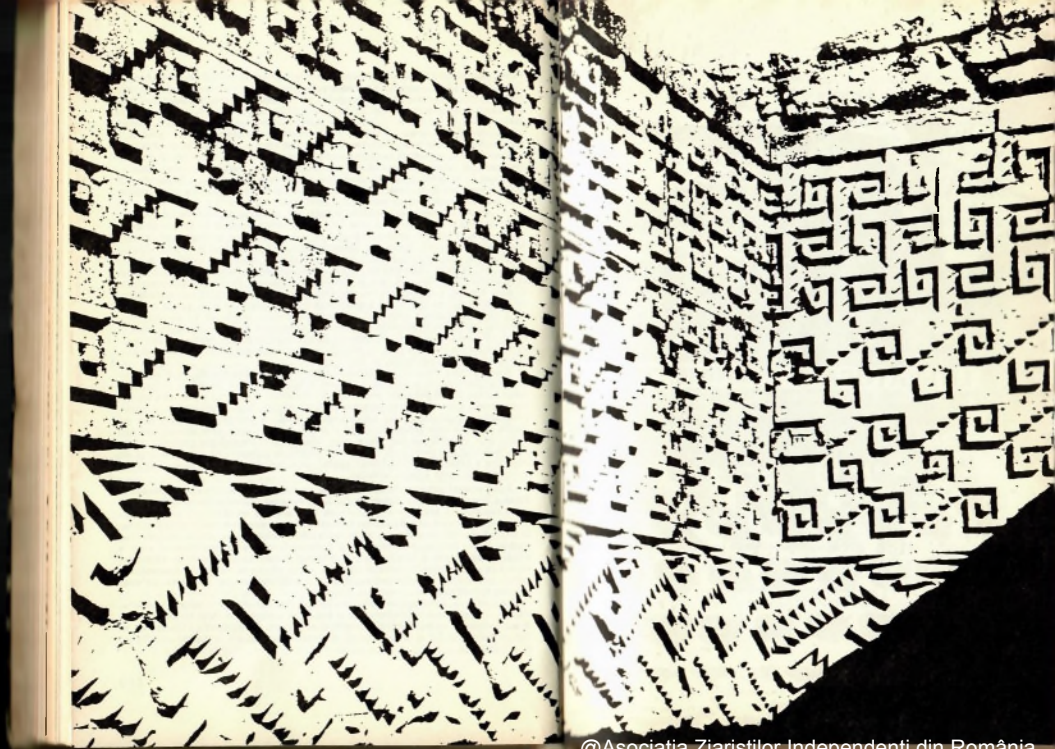
Lucrul este evident în romanul *Maladrón* care se petrece în timpul cuceririi Americii Centrale de către spanioli. Conchistadorii rup, cu sîngerăsoasă violență, un cerc magic inițial — comunitatea și mentalitatea indiană anterioară invaziei — și nu sînt capabili de a pune în loc decît o mitologie degradată. Și totuși chiar în acest roman al rușerii și răcirii, cei patru soldați spanioli care caută, halucinații, locul de înclînare a celor două oceane, dovedesc că este posibilă o răscumpărare a nefericirii. Fiul hirsutului soldat spaniol Antolíñares și al tinerei indiene Tillo-c, sugerează posibilitatea de a reface unitatea existențială printr-o dialectică în care factorul hotărîtor nu mai este visul, facultatea care se complăce în propriile-i viziuni, ci efortul uman, inserat în istorie. În *Hombres de maliz*, opera iubită cu deosebire de autor, devine mai clară putința de a restabili prin luptă condiția umană asaltată de nefericire.

Al treilea termen se desfașoară larg, cu scînteierile orizontale de lumină, în povestirile din *El espejo de Lida Sol*. Aici se arată lîmpele din ea constă bună-tatea vieții, sensul a profund, peșterii ei suprem. Pentru protagoniștii acestor narațiuni, ca de pildă Utuquel, « mestecător de lună » sau Nana la Lluvia, sculptor în cristal de rocă, plenitudinea înseamnă cercetare și creație. Ei caută, în termeni metafizici, « locul unde soarele își ridică stîndardele », năzuiesc, ca orice artiști, spre absolut, se îndreaptă spre o țară ideală, « dincolo de porțile calendarului ». Creația omului, culminînd în cea artistică, este expresia perfectă a plenitudinii și totodată forma cea mai înaltă a existenței umane. Rostul ei este, pe de o parte, de a revela și potența inefabilul, misterul și minunea vieții, iar pe de alta, de a constitui un mijloc — singurul posibil — de exorcizare a morții. Quincalu dorește ca un țel suprem, să cerceteze dincolo de poarta calendarelor « pentru ca oasele lui să nu se umple de tăcere, ci de muzică, pentru ca oasele lui să fie tălăsi și prefăcute în flaut » (*Quincalu*, p. 85).

Așadar, chiar ascunsă, dar bănuită, chiar nevăzută, dar dorită, chiar nepovestită, dar simbolizată, puritatea, ca aspect al fericirii, există. Există în cadrul aceluiași proces care îl preocupă permanent pe Asturias: integrarea armonică a omului în existență, primejdirea și refacerea ei. Rînd pe rînd, în plan istoric și ontologic, romancierul a cercetat toate componentele condiției umane. A înfățișat deci nu numai aspirația spre plenitudine, dar și riscul de a o pierde prin moarte sau reificare, prin violență sau degradare, prin circumstanțe istorice sau condiții sociale. A scrutat încă mai atent posibilitatea unei soluții de refacere, de confirmare și de împlinire a umanității prin puterea visului, prin îmbinarea mitului generos cu acțiunea practică, prin creație artistică.

Toată această construcție se întemeiază pe acceptarea vieții în forma individualizată a ființei umane. În *Mulata de Tal* însă, Asturias pornește de la altă premisă antropologică. În acest roman, căruia nu i s-a acordat toată atenția meritată, se afirmă voința umană de a fi în forma fantasticului, și anume în toate formele posibile. O imensă dorință de a încerca toate modalitățile existenței — piatră, arbore, râu, pasăre, om — susține și explică alaiul metamorfozelor și miracolelor de care e plină fiecare pagină a cărții. Răul, în viziunea creată de acest *afán de totalidad*, constă în a tăia legăturile omului cu universul și al-l separa de ceilalți oameni, de restul umanității, iar plenitudinea înseamnă solidaritatea cu omenirea, refuzul existenței individualiste, meschine, egoiste.

Desigur — și aceasta este concluzia investigației lui Asturias asupra condiției umane — se propune solidaritatea cu o totalitate umană, la nivelul căreia plenitudinea înseamnă, cum am văzut, conștiință și creație. Peregrinările în căutarea ei sînt — *Mulata de Tal* o dovedește cu uluitoare efervescență artistică — neîncetate și nelăncuite.





LITERATURA ȘI EVENIMENTUL

Pe teatrul de operațiuni al verii anului 1944 totul se precipită către deznodământul final. Marile întorsături de la sfârșitul lui august îndreaptă cursul viiturii spre zdrobirea fiarei acum prinsă tot mai strâns, din două laturi, în capcana propriului ei birlog. Notat pe viu de participanți nemijlociți la acțiune, **EVENIMENTUL** — din oricare unghi ar fi privit —, se conturează dramatic sub pecetea de neconfundat al unui determinism neiertător; e lecția istoriei mari, sau istoria însăși ca pagină de viață, trăită și reflectată fragmentar în conștiința umană zguduită de seism. Frațată aici ca dialog, literatura generată sub impactul cald al acelor evenimente, capătă relief vivace, cu atât mai trainic și mai grăitor, cu cât, mai fin, prin trecerea timpului, faptele narate se detașează de contingent, decantate în clepsidra vremii.

Reporter de război în România care, alături de aliați, dăruia din inimă totul pentru front și victorie, scriitorul sovietic Konstantin Simonov consemnează, în câteva pagini inedite și de mare pitoresc, momentele de biruință comună la arcul carpat. Dialogul lapidar al strategilor deveniți memorialiști — militarii de carieră Eisenhower și Speidel — încheagă o imagine a momentului sincron pe frontul de vest, bătălia pentru Normandia, când Speidel și Rommel, ridicați împotriva lui Hitler, încercau, dar zadarnic, să întoarcă roata destinului. Judecata unui moralist lucid, scriitorul-soldat Ernst Jünger, întregeste, cu perspectiva adâncimii, acest grupaj de mărturii convergente pe care revista «*Secolul 20*» le prezintă cititorului ca piese în marele dosar al literaturii și evenimentului din vara anului răscruce 1944.

(A.B.)

ÎN VARA ANULUI RĂSCRUCE 1944

Fapta României constituie un act de mare curaj și acest act va grăbi sfârșitul războiului.

Radio Londra, 24 august 1944

Un mare succes pentru aliați.

Svenska Socialdemokraten, 24 august 1944

Este prematur să evaluăm toate consecințele pe care le poate avea răsturnarea de situație produsă de România. În orice caz, este un eveniment de mare importanță, care a dat una din cele mai sensibile lovituri celui de-al treilea Reich.

Le Figaro, 25 august 1944

În momentul în care toată lumea se bucura de cucerirea Parisului de către partizani, o altă știre victorioasă a fost anunțată în seara de miercuri, știre care va avea probabil o importanță militară și mai mare.

Ny Dag, 25 august 1944

Ieșirea României din război a provocat o considerabilă scădere a forței germane în sudul Europei și poate chiar prăbușirea nazismului.

New-York Times, 27 august 1944

Importanța ieșirii României din Axă depășește cadrul României... Ar fi greu să se subestimeze importanța acestei lovituri date întregului sistem de dominație german din Peninsula Balcanică.

Pravda, 28 august 1944

Un eveniment de cea mai mare importanță militară și politică.

Times, 2 septembrie 1944

România a dat ajutor substanțial cauzei aliaților.

Anthony Eden

La 23 august, când nu erau încă evidente perspectivele desfășurării ulterioare a evenimentelor militare și când soarta Germaniei era departe de a fi clară, politica externă a României a luat o întorsătură hotărâtoare.

Prin acest act, România a acordat ajutorul său Națiunilor Unite și în primul rând Uniunii Sovietice.

Reprezentantul U.R.S.S. la Conferința de pace de la Paris

REPORTER PE FRONTUL DE EST

...Drumul de la Iași spre Focșani, prin Tîrgul Frumos, e plin de praf, stricat și deși larg, aproape impracticabil pe unele porțiuni. La tot pasul, ne strecurăm cu «Willis»ul printre mașini și furgioane germane sfărîmate, printre cadavre și cai terciuți, judecînd după aceste urme, tanchiștii nu numai că au tras în nemți, dar pur și simplu au strivit coloanele germane. Acest lucru se vede mai cu seamă aproape de Focșani. Aici se află o cîmpie îngustă. Înconjurată din două părți de munti. Poartă numele de Poștile Focșanilor, și nemții au încercat să se oprească aici. Înainte de Focșani, la dreapta drumului, un monument înalt din granit cenușiu, înclinat oțierilor și soldaților români, căzuți în primul război mondial...

Ne oprim să înnoptăm în satul Golenaeși. Un român bătrîn ne ospătează în casa lui cu brînză, mămăligă și vin. De îndată ce răsar zorile, pornim mai departe.

Înainte de-a ajunge la Râmnic, în stînga șoselei, pe calea ferată, vedem un tren lung. Vagoane, cisterne și platforme cu tancuri noi-nouțe. Șoferii au nevoie de cisterne, fotocorrespondenții de tancuri. Ne apropiem și deabia la o distanță de 50 de metri vedem că tancurile sînt fabricate din scînduri și placaje, bine camuflate. Probabil că nemții au folosit aceste machete undeva pe front, pentru că aviația noastră s-a tras în ținte false. În cisterne e benzină. Mașinile se întorc din drum una după alta. La cisternă se află un plutonier major de-al nostru; doi soldați români îl ajută să scoată din cisternă benzină cu o găleată prinsă cu o funie lungă. Din cauza găleților, spectacolul îmi sugerează fără să vreau o adăptătoare...

Șoseaua e iar ticsită de sute de mașini germane; și arse, și strivite, dar de cele mai multe ori în stare bună. Multe autoturisme și autobuze de stat major, ceea ce înseamnă că aici a fost comandatul statului major al unei divizii germane și, poate, chiar al unui corp de armată. Toate acestea se întîmplaseră cu mai puțin de o oră în urmă. Unele mașini mai ard încă cu vîlvății. Dar rezervorul de combustibil german e intact și șoferii toarnă din el benzină în bidioane de rezervă — pentru orice eventualitate: rezervoarele mașinilor fuseseră umplute pînă la refuz încă acolo, la eșalon.

Straniu, absurd, chiar neînteles la prima secundă, e strigătul gîștelor care izbucnesc dintr-o mașină germană părăsită, acoperită cu o foale de cort. Deschidem foaia de cort. Absurd și înfiorător. În mașină zace un neamț, probabil cărușag sau bucatar, ucis de-o schijă prin foaia de cort. Pe trupul fără viață, se plimbă încolo și încoace boboci de gîscă și purceluși buimăciți.

Depășim cîteva tancuri și ajungem la un râu. Pe drum e atîta praf că mergem din nou cu farurile aprinse. Toți au pe obraji un strat negru așa de gros, că poți desena pe el cu degetul ca pe un pian prăfuit...

Astăzi în jurul Buzăului, împotriva tancurilor noastre, au luptat două regimente ale artileriei anti-aeriene, care ne-au produs deajuns de multe pierderi. În timp ce discutăm despre asta, la statul major este adus comandantul acelei divizii anti-aeriene germane, ale cărei regimente tocmai luptaseră aici. A fost capturat cu cincisprezece minute în urmă, chiar aici la Buzău, pe aerodrom, unde stătea în «avionașul» său.

Un om matur, gîlînd din pricina mersului iute, cu gradul de colonel cusut direct pe cămașa vîrită în pantaloni de călărie. Descumpănit, dar stăpînindu-se cu demnitate ostășească. Hans Simon, în armată din 1914, comandantul unei divizii anti-aeriene separate. Ne lămurim că a venit aici cu avionul să limpezască situația. Pierzînd legătura cu două din regimentele sale anti-aeriene, se pînăstise asupra sortii lor. Nu presupusesse că noi și izbucniseră să forțăm râul. Înfașurarea distrusă a omului căzut pe nedrept într-o poveste absurdă.

Ușor de înțeles: să cazii cu avionul singur în captivitate e într-adevăr absurd. Și totuși, este doar o urmare particulară a acelei situații generale, fără ieșire, în care îi pusesem aici pe nemți.

Mi-aduc aminte, prin contrast, de primele zile ale războiului și de acel aviator german prizonier, primul în amintirea mea, care, cînd a fost doborât lângă Moghilev, a mers prin pădure spre răsărit, spre Smolensk, pentru că, în conformitate cu planul știut de el, armata germană ar fi trebuit să fi ajuns la Smolensk. Vremurile se schimbă...

La mulți ani după victorie, unul din cititorii care făcuseră frontul, mi-a trimis o scrisoare, în care, evocînd tot războiul de la început la sfîrșit, formula surprinzător de laconic și de precis schimbările intervenite în el:

«Între spiritul armatei în retragere și spiritul armatei în ofensivă e o mare deosebire. Pe amîndouă le-am trăit din plin».

Nemții au încercat și ei pe propria lor piele și pe unul, și pe celălalt. Numai că în ordine inversă...

Ajungem corpul 5 într-un mic sat românesc. De aici sînt numai treizeci de kilometri pînă la nodul feroviar Urziceni — ultimul mare centru populat înainte de București. Tanchiștii se grăbesc și, trăgîndu-se «Willis»-urile pe marginea șoselei, dau comenzi direct din mașini. Cinci minute să fi întîrziat, și nu i-aș mai fi găsit...

După o noapte scurtă, ne trezim dimineața în zori. Cinci și jumătate. E cald și ceată. Drumul e cenușu, șosele învîluite în praf. Soldații ștearg blindajul mașinilor cu cirpe și frunze de porumb, străduindu-se ca ele să fie cît mai curate. După această operație, unul din șoferi se spală. Un țărăn bătrîn îi toarnă pe brațe și pe cap apă dintr-un vas ca cele de la noi din Ucraina, bătrîna stă alături, ținînd în mînă casca neagră a tanchistului cu atîta grijă de parcă ar fi un ceasun care ar putea să cadă și să se spargă. Mașinile au și pornit. Țărani stau și ei înșirați pe marginea șoselei, uitîndu-se după tanchiști.

Comandantul batalionului de recunoaștere, căpitanul Plotnikov este cu patru ani mai tînăr decît mine. Cînd a început ofensiva mai avea încă 24 de ani, 25 a împlinit pe drum. Fire calmă, originar din Urali, în douăsprezece zile de luptă, după calculele sale, batalionul său a nimicit două mii de germani și a luat peste trei mii de prizonieri. Despre toate acestea și în genere despre lupte, ne-a po-

vestit cu calm în timpul nopții, când am ajuns. Dar acum e tulburat...Totuși, în capitala unui stat străin și se întâmplă să intre pentru prima dată în viață. Poate că nu pentru ultima, dar deocamdată e vorba de prima oară.

În sfârșit, un fluierat și toată lumea se urcă în mașini. Pornim împreună cu ele. Ultimele garduri de noie, ultimele lanuri de porumb și de floarea soarelui cu tulpini înaltă. Și imediat, cartierele mărginașe ale orașului. Stațiile de benzină de culoarea canarului, vitrinele prăvăliilor și ale frizeriilor. Un atelier de lăcătușerie. Proprietarul sare, la zgomotul mașinilor, cu un primus în mână.

Primul tramvai galben din București. O cotitură. Mașina își încetinește mersul. Și imediat, în jur o mulțime de oameni. În mașini ni se aruncă buchete de flori. În primul car blînd, buchetul e fixat pe panoul din față. Strigăte: «Ura! I Camarade! Tovarășe! Salut...» Încă o cotitură și în față — o stradă lungă și largă. Iată-ne și în București...

«... Cu aproape douăzeci de ani în urmă, în septembrie 1944, în împrejurimile orașului București vă aflați în batalionul 14 de recunoaștere, pe care îl comandam eu, Plotnikov L.P., pe timpul acela căpitan. Vă rog să mă iertați că vă răpesc din timp, dar așa vrea să vă comunic pe scurt, sau mai precis, să răspund la cuvintele dumneavoastră: «Totuși, în capitala unui stat străin și se întâmplă să intre pentru prima dată în viață. Poate că nu pentru ultima, dar deocamdată e vorba de prima oară».

Da, toate acestea țin de domeniul trecutului. Pentru participarea la eliberarea României, batalionul a primit titlul de batalion de gardă, și eu — gradul de maior. Batalionul a participat la luptele din nordul Dobrogei, contribuind astfel la cucerirea ei. Batalionul, primul din unitățile Frontului al III-lea Ucrainian, în regiunea Keseg, a trecut granița austro-ungară și a fost menționat în ordinul Comandamentului Principal Suprem, nr. 316 din 28 martie 1945. Batalionul a participat la luptele de stradă din capitala Austriei, Viena. Pentru luptele de pe teritoriul Ungariei și al Austriei — batalionul a fost decorat cu ordinul Kutuzov, clasa a II-a. Iar la orele patru, în dimineața de 10 mai, batalionul a intrat din sud în capitala Cehoslovaciei, Praga, la 11 mai în orașul Brno (30 km la est de Pilsen), întâlnindu-se cu trupele americane aliate.

Pe urmă, spre est, Batalionul a traversat grupele munților Marelui Hingani, intrînd primul din trupele terestre, imediat după trupele parașutiste, — în capitala Manciuriei, Mucden, și a primit denumirea de Mucdenski. Peste șase sute de ordine guvernamentale au însoțit pieptul ceretărilor din batalion. Mie, ca fost comandant al batalionului (î-am comandat pînă în 1951), mi-e plăcut să-mi amintesc de tovarășii de luptă și de drumul străbătut în război...» [...]

Întîlnindu-l la București pe Evgheni Kriger și convingîndu-l să plece cu mine, în douăzeci și patru de ore am ajuns la Craiova, un oraș de provincie deasupra de mare și frumos, situat, dacă socotim în linie dreaptă, la mai puțin de o sută de kilometri de granița iugoslavă.

Nu mai țin minte cu al cui «Willis» am ajuns acolo, dar ne aveam «roțiile» noastre și acest lucru ne-a fost de mare folos.

De la comandantul militar al Craiovei, un om cordial și, în plus, iubitor de poezie, am aflat, după ce i-am prezentat documentele, că niște reprezentanți ai misiunii noastre militare din Iugoslavia se află într-adevăr aici, la Craiova, și am primit adresa la care puteam să-i găsim.

Pe una din liniile stradale înverzite de la inarginea Craiovei, ne-am oprit la o casă boierească cu o sîntinelă la poartă și, după ce l-am chemat pe ofițerul de serviciu, după cîteva discuții am pătruns înăuntru.

Am fost conduși la un locotenent-colonel zgîrcit la vorbă, fie că așa îi era firea, fie datorită slujbei. Când l-am expus scopul călătoriei, întrebîndu-l direct dacă există vreo posibilitate să plecăm de aici cu avionul la partizanii iugoslavi, a răspuns evaziv că acum lipsește cel care ar putea să rezolve această problemă, dar că, dacă voi mai trece pe aici peste cîteva zile, atunci poate o să găsec persoana de care avem nevoie. Iar, între timp, dacă ne interesează Iugoslavia, nu departe de aici, în regiunea Turnu-Severin, trupele noastre au trecut Dunărea pe teritoriul iugoslaviei, unde înaintăză dînd lupte. De vreme ce avem asupra noastră delegații, putem să ne ducem acolo. Pentru aceasta nu e nevoie de aprobări speciale.

Kriger și cu mine l-am ascultat și, fără să mai zăbovim, am plecat la Turnu-Severin...

M-am întors la Craiova purtînd în buzunarul scurtei de piele o amintire, care avea pentru mine rolul de *porte-bonheur*. În prima zi petrecută pe teritoriul iugoslav am făcut un schimb cu comunistul Liubodrag Djurici: eu i-am dat punga mea de tutun, iar el un mic port-țigarete de lemn, făcut de partizani, avînd sculptată pe iscusință pe capul stemei Iugoslaviei populare. În acest port-țigarete mi-am păstrat pînă la sfîrșitul războiului măhorca cu care începusem de mult să-mi umplu lăcuța în locul tutunului de pipă.

De altfel, și după război, cînd a început să se găsească tutun de pipă, nu am trecut dintr-odată la el. După măhorcă, mi s-a părut încă mult prea foarte slab.

La Craiova ne-am întors la căderea nopții și, cu un bilet din partea comandantului, scris de tîlmași pe românește, ne-am înfăișat pentru noapte într-o casă mic-burgeză de provincie.

Gazdele erau tăcuture cu amabilitate. Vorbeau numai românește și noi numai rușește. Dimineața ne-au servit cu cafea, iar pe urmă, după cum am înțeles din gesturi, au vrut să afle ce-aveam de gînd să facem la prînz. Kriger a scos din buzunar niște lei românești, pe care-i avea la el și s-a străduit să explice prin gesturi că ar fi bine să meargă cineva la piață și să țîrguiască ceva cu acești bani. O să mîncăm ce-o să ni se cumpere de la piață. Gazdele au priceput, au luat banii și ne-au dat de înțeles prin scurte că totul o să fie în ordine și, probabil, așa s-ar fi întîmplat dacă eu n-aș fi avut o inițiativă deplasată.

Pe servanta care se afla în sufragerie, observasem, printre altele vase, o mare farfurie de faianță lînguiată, cu un pește desenat pe ea. Or eu aveam poftă de scrumbie sărată. Hotărînd cu înțîmțare că voi putea explica ce doresc, am luat farfuria de pe servanță, le-am arătat gazdelor peștele desenat pe ea și, pentru a preciza că e vorba de scrumbie sărată, am scos din solniță puțină sare și am presărat-o pe peștele de pe farfurie. Gazdele m-au privit în prima clipă cu nedumerire, dar pe urmă, zîmbindu-mi, au dat din cap că au înțeles.

Mîndru de «gîslenița» mea, i-am spus lui Kriger că, o să vezi tu, totul o să fie în regulă și o să mîncăm la prînz scrumbie sărată, și m-am îndreptat spre aceeași casă boierească cu sîntinelă la poartă, aflată pe o stradă mărginașă a Craiovei.

Aici, am fost sfătuit să mai trec încă odată pe la el în timpul serii. Cel care se presupunea că poate să rezolve problema care mă interesa, tot nu se afla încă acolo.

După ce m-am plimbat prin Craiova, spre prînz m-am întors la locul unde fusesem cazați și, gîndindu-mă la scrumbie, mi lăsa gura apă. Dar visul meu nu s-a realizat. Gazdele noastre folosiseră leiul lui Kriger conștincios, cumpăraseră și pregătiseră cele mai diferite gustări, cu excepția scrumbiei, ne-au servit și cu supă și, pe urmă, gazda a adus și a așezat pe masă cu un aer de triumf chiar

farfură cu pește pictat, cu ajutorul căreia îi explicasem că doresc scrumbie sărată.

Pe farfurie, deasupra capului pictat, se lăfăia un imens și autentic crap fript, presărat din abundență, pe toată lungimea de la cap la coadă, cu sare. Se pare că fusesem înțeles cu prea mare precizie. Kriger mai că nu a izbucnit în râs. Gazda stătea în picioare și se uita cu interes la mine, întrebându-se cum o să fac față acestui straniu mîncărî rusesc. Și deabia cînd eu, luînd de pe servanță o lăpăcă de tort, m-am apucat să vîrs în ea cu o linguriță de ceai sare care stătea în morman pe crap, gazdele au înțeles confuzia și am început să rîdem, de data asta cu toții împreună.

Seara, am trecut încă odată pe la casa cu pricina, dar cu același rezultat. Mi s-a răspuns că n-am deocamdată cu cine să vorbesc și am fost sfătuit să vin dimineața. Kriger a dat din mină a lehamite și, în zori, a plecat la statul major al Frontului al II-lea Ucrainian să îndeplinească o sarcină dată de redacția *Izvestia*. După plecarea lui, m-am dus încă o dată acolo și l-am găsit în sfîrșit pe cel de care se părea că aveam nevoie și, anume, pe șeful misiunii noastre pe lângă Statul major Central al Armatei naționale de eliberare a Iugoslaviei, generalul-locotenent Korneev.

Nikolai Vasilevici Korneev m-a primit și mi-a ascultat cererea: să ajung la Iugoslavi, de dorit undeva cît mai departe în adîncime și, dacă e posibil, în locurile unde l-aș putea vedea pe Mareșalul Tito și l-aș putea lua un interviu pentru *Krasnoia Zvezda*. Nimerind, în sfîrșit, la omul de care depindeau vîdit multe, m-am grăbit să-i expun acel program maximal despre care nu suflasem pînă atunci nici un cuvînt, cînd vorbisem cu subordonații lui.

Ascultîndu-mă pînă la capăt, Korneev răspunde că toate acestea luate la un loc sînt o chestiune nu numai militară, dar și politică, și că răspunderea pentru transbordarea mea cu avionul în Iugoslavia, la partizani, el nu și-o asumă, dar că e gata să mă ajute. El are legătură cu Moscova și dacă o să formulez în scris tot ce i-am spus, o să transmită acolo această cerere prin cifru.

Totodată, ținînd seama de caracterul cererii, mă sfătuieste s-o trimit pe numele lui Molotov. Și pe urmă să mă instalez și să aștept aici răspunsul. Și dacă nu vreau să stau și să aștept, îmi recomandă să mă mai duc odată la trupele noastre care acționează pe teritoriul Iugoslaviei, dar nu numai în regiunea Kladovo, ci mai la sud, unde ele au și intrat în legătură și colaborează cu trupele Iugoslave...

În cele trei zile cît m-am aflat în rîndurile armatei a 57-a, impresiile au fost multe și destul de puternice. Întorcîndu-mă la Craiova, mă gîndeam să rămîn cîțva timp și să scriu corespondența despre luptele din regiunea Negotin și despre primele mele întîlniri cu Iugoslavi. Dar totul a ieșit altfel de cum mi-am propus.

Ducîndu-mă la Craiova direct la generalul Korneev și găsindu-l la sediu, am aflat, spre bucuria mea, că s-a primit răspunsul de la Molotov și că cererea mea a fost aprobată.

La întrebarea mea cînd voi putea decola în acest caz, generalul mi-a răspuns ceva vag, gen: o să vedem mîine.

Cumpănind în minte cum aș putea izbîti, avînd în vedere toate aceste împrejurări, să-mi scriu înainte de plecare corespondența despre Negotin, l-am întrebat la ce oră să mă prezint a doua zi. Dar Korneev mi-a repetat în chip enigmatic că, în ce privește a doua zi, vom vedea și că, deocamdată, vom pleca imediat împreună undeva... O să mă la cu el.

M-am interesat unde. Mi-a răspuns: o să vezi cînd o să ajungem.

Peste 15 minute ne-am instalat în mașină și de-abia am plecat că am și ajuns la o altă casă boierească, liniștită. Ne-au întîmpinat oameni îmbrăcați în uniformă militară Iugoslavă. Această uniformă o mai văzusem și la traversarea Dunării, și lângă Negotin, dar n-am înțeles imediat că, aici, în această casă, nu mai erau mai marii și colonelii, ci generali. Pe semne că m-a împiedicat să înțeleg acest lucru înfățișarea lor prea tîrăsoasă pentru niște generali.

Korneev, cu mine și cu încă doi ofițeri din misiunea noastră, am intrat într-o odăie nu prea mare, în mijlocul căreia se afla o masă modest aşternută. Și peste încă un minut, înainte de-a izbîti să mă dîmiresc asupra situației, în cameră a intrat mareșalul Tito.

Dacă mi-aș arunca o privire pe memoriile postbelice și pe descrierile militar-istorice ale operațiunii Belgrad, pot găsi acolo și nota despre vizita de atunci a mareșalului Tito la Craiova, și cea despre tratativele sale din octombrie 1944 cu general-colonelul Biriuzov...

Atunci însă toate acestea constituiau încă un secret militar și faptul că, după întîlnirea de la Moscova cu Stalin, ca reședință provizorie a lui Tito a fost aleasă Craiova, evident era cunoscut numai de un cerc îngust de oameni — acei care erau în drept să știe.

Întîlnirea cu Tito de la Craiova era pentru mine absolut neașteptată, iar posibilitatea de a-i lua un interviu pentru *Krasnoia Zvezda* incredibil de reală.

După cum s-a lămurit încă la masă, în această zi, lui Tito i se înmînaise aici, la Craiova, în numele guvernului sovietic, ordinul «Suvorov», clasa I și, acum, seara la cină, toți am băut cîte un pahăruț de vodcă în cinstea acestui eveniment.

La aceeași masă am fost prezentat generalului Kocca Popovici, care stătea alături de mine, pe viitor — șeful Statului major general și Secretar de stat al Iugoslaviei, pe atunci — comandantul trupelor Iugoslave din Serbia de sud. În curînd am aflat că tocmai acolo voi zbura mîine noapte împreună cu el.

Înainte de-a afla asta de la Iugoslavi, mi-a făcut comunicarea Korneev. Și imediat m-am gîndit că, dacă-i așa, atunci trebuie să obțin un interviu de la mareșalul Tito, în cazul că va consimți să mi-l dea, sau astăzi, sau în cel mai rău caz, mîine, ca să izbutesc și să pregătesc textul, și să-l trimit la *Krasnoia Zvezda* înainte de-a pleca cu avionul.

Despre aceasta am și discutat, folosind primul moment prielnic.

Tito a fost de acord și, fixînd întîlnirea pentru a doua zi dimineața, s-a retras să lucreze. Am mai stat vreo douăzeci de minute împreună cu ceilalți tovarăși Iugoslavi, și am plecat și noi.

În dimineața zilei următoare, am venit pentru interviu. A durat o oră sau o oră și jumătate. Pe urmă, în timpul zilei, prelucrându-l pentru ziar, am inclus în el nu numai răspunsurile primite de mine, dar și cite ceva din cele auzite la masa din seara din ajun.

Pentru lucru ții rămăseseră ceasuri numărate. Trebuia să-l scriu, să-l bat la mașină, să-l duc acolo ca să-l fie arătat marelui, să operez, dacă era nevoie, corecturi, să-l dau radiotelegrafistului pentru a-l transmite la Moscova și să ajung, la căderea serii, la aerodrom, în avionul care urma să zboare în Serbia de sud.

Nu voi cita aici acest interviu, tipărit câteva zile mai târziu, în care, pornind de la cuvintele marelui Tito, erau povestite fapte din biografia sa, pe atunci încă necunoscute majorității cititorilor ziarului nostru, dar astăzi binecunoscute tuturor.

La sfîrșitul discuției cu mareșalul, l-am mai pus încă o întrebare, neamintită în interviu, delicată, dar necesară:

— Spuneți-mi, vă rog, unde v-am luat acest interviu?

Tito izbucni în ris.

— Pare-se că acolo unde vă veți afla mâine dimineață...

În românește de MADELEINE FORTUNESCU

STRATEGIA VICTORIEI PE FRONTUL DE VEST

Perioada de la ziua Z și pînă la străpungerea decisivă din 25 iulie, a fost o fază bine determinată a operațiilor aliaților și a primit numele de «Bătălia Capului de Pod».

Interesul prezentat de marile bătălii din trecut, din punct de vedere atât militar cît și civil, provine adeseori din jurul unor elemente care nu păreau de prima însemnătate la momentul împlinirii lor, sau nu lăsau participanților impresia că ar înbrăca vreo importanță specială. O sumedenie de cercetări și analize, fără a mai pomeni de învinuire și replici, vizează, nu o dată, pe promotorul cutărei idei, detaliile demonstrînd în ce măsură evoluția evenimentelor a corespuns sau nu planurilor prestabilite, cît de inspirate, sau dimpotrivă, au fost anumite decizii și care anume a fost rolul unor personalități asupra cutărei sau cutărei acțiuni.

Bătălia «Capului de Pod» din Normandia n-a constituit o excepție de la această regulă. Destulă vorbărie și multe atitudini pînălinoase, numeroase cercetări scrupuloase și obiective pe de altă parte, au fost consacrate susținerii unor teorii privind chestiuni care, — de-ar fi fost la vremea lor considerate ca prezentînd o valoare deosebită pentru viitor, — ar fi putut de bună seamă să fie definitiv rezolvate prin intermediul unei relatări scise.

Din fericire, în război, cei mai mulți dintre militarii implicați în acțiune devin foarte obiectivi și, în toiul bătăliei, judecata istoriei le pare mult mai puțin importantă decît victoria. De altfel, criza de timp și solicitările de tot felul la care sînt expuși comandanții și ofițerii de stat major face imposibilă scrierea unor cronici zi de zi și ceas de ceas, menționînd toate evenimentele. Multe acțiuni importante sînt inițiate prin contact verbal, și deseori nu se lasă nici o notă scrisă. Ordinele de luptă, chiar și pentru formațiuni mari, sînt adesea redactate abia după ce instrucțiunile au

ost date oraș, cu tot luxul de amănunte. Note despre dezbaterile efective nu există. De altminteri, de cele mai multe ori curiozitatea posterității vizează mai curând pe inițiatorul propriu zis al planului, decât evenimentele și rezultatele în sine, ceea ce face ca și cel mai scrupulos secretar particular să nu fie capabil să dea o dare de seamă clară și definitivă asupra totalității evenimentelor intrind în alcătuirea unei campanii.

În ce privește ideea inițială a planurilor și hotărârilor: rămân convins că în condiții obișnuite nici un comandant n-ar putea să jure că un anumit plan sau cutare idee au izvorât numai din mintea lui. Solicitățile comandamentului sînt de așa natură încît e cu neputință pentru un general, oricine ar fi el, să afirme că prima licărire a unei idei, mai tîrziu transformată într-un plan grandios, a încolțit exclusiv în mintea sa proprie sau, dimpotrivă, din cine știe ce sugestie din afară. Una dintre problemele comandamentului e să-și păstreze receptivitatea inteligenței, să nu confunde fermitatea de rigoare cu încăpăținarea în urmărirea unor idei preconcepate sau a unor prejudecăți absurde.

Altă chestiune: există o foarte mare deosebire între un plan de luptă sau de campanie anumit, și eventualele rezultate scontate, consecutive operației. Trimiterea unor trupe în linia de foc presupune cu necesitate perspectiva atingerii unui minim de obiective, altminteri operația ar fi un eșec. Dincolo de aceasta se întinde zona pronosticurilor rezonabile, iar mai departe, dincolo de toate acestea, domeniul speranțelor determinate de cele ce s-ar putea întîmpla dacă norocul ne-ar zîmbi cu tot dinadinsul.

În mod normal un plan de luptă ținde să acopere orientarea chiar și în acest domeniu al probabilităților ultime, astfel încît să nu fie pierdut nici un prilej de exploatare extensivă a succesului, prin faptul ignorării de către trupe a intențiilor comandantului. Aceste faze nu cuprind instrucțiuni rigide, sînt mai curînd puncte orientative. Un plan de luptă sănătos asigură flexibilitate atît în spațiu cît și în timp, pentru a putea face față factorilor variabili al problemelor operaționale. În așa fel încît să fie realizat obiectivul final. Rigiditatea duce, inevitabil, la înfrîngere, iar analiștii care indică modificarea unui detaliu drept dovadă a slăbiciunii planului inițial, sînt total neștiutori în privința caracteristicilor reale ale unui cîmp de luptă.

Bătălia «Capului de Pod» a fost o perioadă de lupte grele, care n-au cunoscut răgaz, o bătălie unde, cu excepția cuceririi Cherbourgului, s-au vădit puține cîștiguri geografice. Aceasta a fost, totuși, perioada în care s-au pus bazele eliberării spectaculoase, de mai tîrziu, a Franței și Belgiei. Operațiunea «Capul de Pod» a influențat multe dintre evenimentele ulterioare, pe plan atît material cît și teoretic, consecințele ei dovedindu-se de mare folos în perioada finală a războiului.

Știînd că vechiul său rival din desert, Rommel, urma să aibă comanda tactică a contra-ofensivei, Montgomery prevăzu că acțiunea inamicului se va caracteriza prin atacuri constante, executate de orice forță disponibilă în imediat, de la mîrșirea unei divizii pînă la aceea a unui batalion sau a unei companii. El înălțura eventualitatea ca, sub comanda lui Rommel, inamicul să-și aleagă o linie defensivă naturală puternică și să întreprindă cu calm și hotărîre gruparea celui mai mare număr posibil de forțe

Într-un singur dispozitiv, în vederea lansării unei ofensive decisive împotriva capului nostru de pod. Prezicerea lui Montgomery s-a împlinit literă cu literă.

Din ziua debarcării, cu excepția cîtorva puncte izolate, bătălia nu s-a potolit nici o singură clipă, și niciieri nu s-a produs vreo situație asemănătoare cu luptele de tranșee din primul război mondial. Pentru noi, totmăi această eventualitate părea cel mai greu de respins, în special camarazilor noștri britanici, cu amintirile lor mai vechi de la Creasta Vimy și de la Passchendaele.

Bradley făcu pronosticul că luarea Cherbourg-ului avea să fie o întreprindere destul de anevoioasă și că, pentru a trece la o decizie rapidă în acea zonă factorul hotărîtor avea să fie deopotrivă ținuta și îndrăzneala trupelor ca și forța de șoc. Aprecierea lui era: «zece zile dacă avem noroc; treizeci în cel mai rău caz». Printre altele, toate prevederile de acest fel depindeau, firește, de capacitatea noastră de a respecta riguros programarea concentrării forțelor și mijloacelor. Tabelele de debarcare prevedeau în amănunt ziua și ora de sosire a forțelor prestabilite pe fiecare categorie de unități de luptă, intercalate între muniții și alte aprovizionări, necesare nu numai operațiilor de fiecare zi, ci și acumulării de rezerve pentru susținerea acțiunii continue, din clipa cînd aveam să trecem la etapele hotărîtoare ale bătăliei.

În flancul est, orașul Caen n-a căzut la primul nostru asalt, așa cum sperasem, și, drept consecință, nu am putut cucerii terenul prevăzut la sud și sud-est de oraș, unde plănuisem să trecem la o rapidă valorificare a tancurilor și forțelor noastre de atac aerian. Luptele în acest sector au atins o intensitate maximă: Rommel se apăra cu tenacitate, și pe măsură ce luptele progresau, devenea mai clar de ce, pentru el, era necesar s-o facă.

... Față de perspectiva dezastrului total, inamicul lupta acum cu disperare, căutînd să păstreze deschisă gura mînginei care se tot strîngea, cu scopul să salveze de la prăpăd cît mai mult posibil. Comandanții germani se străduiau în special să salveze elementele blindate și dacă un procent deosebit de mic din diviziile lor de Panzer au reușit să treacă înapoi peste Sena, operația s-a făcut cu prețul unor mari pierderi în oameni și material. Opt divizii de infanterie și două divizii de blindate au fost astfel capturate aproape în întregime.

Teatrul de luptă de la Falaise a fost, indiscutabil, una din cele mai mari «cîmpii de măcel» din toate zonele frontului. Drumuri, șosele, ogoare, întreg ținutul erau atît de întesate de echipament distrus și cadavre de oameni și animale, încît trecerea prin zonă era extrem de grea. Patruzeci și opt de ore după închiderea mînginei, inspectînd teatrul de operațiuni pe jos, am fost martorul unor scene pe care numai un Dante le-ar fi putut descrie. Puteam parcurge sute de metri călcînd numai și numai pe cadavre și rămășițe umane în putrefacție.

Într-o mișcare mai amplă dirijată contra punctelor de traversare a Senei din spatele liniilor germane, americani, care înaintau cu repeziune, se vedeau uneori siliți să se oprească pentru a evita depășirea obiectivelor propuse și dirijarea tirului asupra trupelor aliate. Germanii s-au folosit din nou de prilejul retragerii, salvînd

forțe mai mari decât ar fi fost cazul dacă situația exactă ar fi putut fi prevăzută în întregime.

În timp ce grosul forțelor lui Bradley erau angajate în această bătălie de amploare, revărsându-se peste Franța în direcția Parisului, Corpul VIII al generalului Middleton se plia spre vest invadind peninsula Bretania cu scopul cuceririi porturilor din zonă. Credeam mai departe că va fi necesară, într-o oarecare măsură, folosirea Golfului Quiberon și, poate, a portului Brest. Middleton primise indicații în vederea cuceririi acestor localități în cel mai scurt timp posibil. Înainta repede și încercuî St. Malo - un port mic pe coasta de nord a peninsulei Bretania. Garnizoana rezistă cu fanatism, dar, colaborînd cu forțele aeriene și navale, Middleton reuși să o zdrobească înainte de 14 august, cu toate că rămășițe ale efectivelor germane rezistară încă trei zile în citadela orașului. Middleton împlinse spre vest și a ajuns în vecinătatea portului Brest. Ramcke, comandantul garnizoanei germane, avea să se dovedească un luptător formidabil.

Middleton a procedat cu energie la asediu, dar fortificațiile erau puternice și garnizoana hotărâtă. Orice încercare de a cuceri obiectivul dintr-un singur atac ar fi fost extrem de costisitoare pentru noi. Din fericire, începuseră să se contureze perspective de a ne asigura porturi mai bune decât Brest, îndată după mijlocul lunii august; oricum, nu contasem nici un moment pe utilizarea acestei localități, altcît ne buziuam pe folosirea Golfului Quiberon. Față de aceste circumstanțe, Middleton a primit indicații de a evita pierderi grele în zona Brest, dar să continue totodată presiunea pînă la capitularea garnizoanei.

L-am vizitat la comandamentul operațiunilor acestui asediu și am studiat împreună fortificațiile ce ne stăteau în față. A insistat cu abilitate să obțină în continuare permisiunea de a da o serie de atacuri; scopul era să reducă pierderile noastre viitoare, împingînd pe inamic într-o zonă aglomerată și cît mai îngustă, unde să poată fi supus intermitent bombardamentelor aviației noastre.

În garnizoană se afla și un contingent de trupe SS. În loc de a-l utiliza concentrat într-o singură unitate, generalul Ramcke l-a dislocat printre celelalte formațiuni de pe poziții. În felul acesta folosind fanatismul SS-știlor, a izbutit să mobilizeze toată garnizoana într-o luptă disperată, deoarece, la cel mai mic semn de slăbiciune, un SS-ist l-ar fi executat pe loc pe vinovat.

Brest a căzut la 19 septembrie. Portul și instalațiile cheiurilor erau cumpnit avariate de bombardamentul nostru și de aruncarea în aer operată în final de nemți, așa încît n-am mai făcut nici o tentativă de a-l folosi.

Cînd trupele aliate încheiară acțiunea de învăluire a forțelor germane aflate la vest de Sena, perspectiva înfrîngerii germane în Europa de apus devenise o certitudine. Nu mai rămînea decât chestiunea de timp. O primejdie, însă, care n-a întârziat să se manifeste, provenea din faptul că țările și guvernele noastre ar fi putut să subaprecieze sarcinile ce ne stăteau mai departe în față, încetînd eventual ritmul efortului de război pe plan intern, ceea ce ar fi fost de natură să ducă la consecințe din cele mai grave. Nu m-am mulțumit să atrag atenția superiorilor mei asupra acestui pericol, dar încă la 15 august am ținut o conferință de presă subliniind faptul că forțelor

aliate le rămînea în perspectivă o sarcină gravă de dus la îndeplinire -- distrugerea armatelor germane de pe liniile Siegfried și valea Rinului. Avertismentul meu a fost minimalizat în atmosfera de bucurie generală sfîrșită de marea victorie, și, chiar printre militarii de profesie și-a făcut loc un optimism și o lipsă de înțîngîrare care treceau cu vederea tocmai factori de seamă, precum fanatismul însuși în bună parte din armata germană și forța de rezistență a unui popor împins la acțiuni disperate, dacă nu prin alte mijloace, măcar prin terorismele Gestapo-ului și ale trupelor de asalt, rămase întru totul credincioase stăpînului lor, Hitler.

...Îndată ce înfrîngerea germanilor pe frontul din Normandia deveni certă, forțele aeroportuate au primit instrucțiuni să elaboreze planuri pentru lansări succesive asupra unui număr de poziții inamice, punctul potrivit urmînd să fie ales în momentul cînd evoluția situației avea să indice perspectiva cea mai favorabilă. Plînuirea pe hîrtie a unor asemenea operații, deși laborioasă, fusese o treabă relativ simplă. Dar cînd se trecea la pregătirea efectivă a acțiunilor individuale, apăreau alternative foarte gingașe, de cumpănit cu toată atenția. Pregătirea unui atac aeroportuat implica retragerea unui număr de avioane de transport din circuitul misiunilor de aprovizionare, și în unele cazuri nu era ușor să determini dacă rezultate mai profitabile n-ar fi putut să fie obținute lăsînd avioanele să continue activitatea de aprovizionare.

Din nefericire, retragerea aparatelor de zbor din alte activități trebuia să precadă cu cîteva zile operația aeroportuată spre a oferi marja de timp necesară punerii la punct a echipamentului, pregătirii și reantrenării echipajelor. Către sfîrșitul lui august, situația aprovizionărilor noastre devenind din ce în ce mai critică, urmăream cu sufletul la gură evoluția luptelor, căutînd noi perspective de încercuire a unui număr cît mai mare de trupe inamice; în aceste condiții problema utilizării Comandamentului Transportului era zilnic pusă în discuție. Ținînd seama de condițiile meteorologice atît de variabile, avioanele noastre puteau în medie să livreze frontului zilnic cam 2000 tone. Deși cantitatea aceasta era un modest procent din totalul livrărilor, fiecare tonă era atît de prețioasă, încît decizia prezenta un aspect deosebit de grav.

Aveam impresia că în zona Bruxelles erau perspective bune pentru lansarea unui atac aeroportuat avantajos, și deși opiniile erau împărțite cu privire la oportunitatea retragerii de avioane din activitatea de aprovizionare, am hotărît să risc, trecînd peste coeficientul de incertitudine al operațiunii. La 10 septembrie, Corpul Aerian Transport Trupe a fost retras temporar din misiunile de aprovizionare, începînd pregătiri intense în vederea unei acțiuni aeroportuate în zona Bruxelles. Dar foarte curînd a apărut evident că germanii se retrăgeau atît de repede, încît efortul nostru risca să nu mai ducă la nici un rezultat. Exceptînd arrierăgăzile, germanii n-aveau să facă, într-adevăr, nici o tentativă de a se apăra în această regiune.

În tot lungul frontului înaintarea trupelor noastre se făcea în ritm susținut pe urmele inamicului în retragere. În patru zile avangărzile britanice, urmate în paralel de înaintări americane, la fel de viguroase, în flancul drept, străbătura o

distanță de 195 mile, realizând una din numeroasele acțiuni încununate de succes ale formațiilor noastre ofensive în marea urmărire de-a curmeziiul Franței. La 5 septembrie Armata Treia a lui Patton ajungea la Nancy și forța Mosella între acest oraș și Metz. Armata Infanteria a lui Hides atinsse avanposturile liniei Siegfried la 13 ale lunii, și, la scurt timp după aceea, se declanșă lupta pentru Aachen. Respinsă spre frontierele țării, apărarea germană dădea semne indiscutabile de consolidare. La 4 septembrie armatele lui Montgomery intrau în Anvers constatând că germanii evacuaseră orașul atât de repede încât nu avuseseră timp să execute distrugeri masive, s-au lăsat cuprinși de un fior de entuziasm. Marsilia fusese cucerită la 28 august și marele port putea să fie folosit.

Toate aceste desfășurări asiguraseră soluția problemelor noastre logistice, ceea ce însemna că, într-un interval de timp rezonabil, urma să ne aflăm în situația de a dezlănța la frontiera germană o bătaie de mare amploare și intensitate, căreia inamicul nu putea spera să-i facă față. Rămăneau însă multe de făcut și pînă la această situație, și liniile noastre de aprovizionare se dovedeau prea puțin maleabile și foarte suprasolicitate. În sepe, forțele lui Patch și ale lui Bradley trebuiau să facă joncțiunea, iar liniile ferate de-a lungul Rhonului trebuiau reparate. În nord ne-au întâmpinat dificultăți și mai mari.

Anvers este un port interior legat de mare prin largul estuar al Scheldt-ului. Fortificațiile germane comandînd accesul erau încă intacte și, înainte de a putea face uz de port, aveam de curățat toate aceste poziții.

La nord sarcina noastră avea în vedere trei puncte. Trebuia să asigurăm o linie, destul de departe spre est, acoperind Anversul și toate căile de comunicație ducînd de acolo spre front. Trebuia să distrugem dispozitivul german de apărare în zona dintre oraș și mare. În fine, speram să pot împinge avangărzi cît mai departe posibil, incluzînd, eventual, un cap de pod dincolo de Rhin, astfel încît Ruhr-ul să fie amenințat direct și să fie facilitate ofensivele următoare.

Pe flancul lui Montgomery problema prioritară era luarea unei hotărâri imediate, care să răspundă acestor sarcini. Ca o primă necesitate liniile noastre trebuiau împinse destul de departe spre est ca să acopere în deplină siguranță Anvers-ul; în caz contrar portul și instalațiile lui deveneau inutile pentru noi. Măsurile trebuiau luate neîntîrziat, pînă la îndeplinirea acestora, celelalte obiective rămăneau în afara discuției. La fel de limpede era faptul că portul n-avea pentru noi nici o valoare dacă nu reușeam să-i curățăm grabnic accesul. Datorită faptului că germanii rămăneau bine fortificați pe cîșele Beveland Sud și Walcheren, operația avea să fie dificilă și de lungă durată. Cu cît puteam să-ncepem mai curînd, cu-atît mai bine. Rămănea chestiunea dacă era sau nu avantajos ca, înainte de a aborda sarcina laborioasă de a curăți împrejurimile Anversului, să menținem ritmul înaintării noastre rapide spre est pe urmele inamicului care continua să se retragă — cu intenția de a-și asigura un cap de pod peste Rhin în vecinătatea Ruhr-ului.

În timp ce examinam diferenții factori ai problemei, Montgomery ne-a făcut pe neașteptate, propunerea să intervină, avîntîndu-se direct spre Berlin și, punînd astfel capăt războiului, în cazul cînd l-am sprijinit grupul de armate Douăzeci și unu cu toate aprovizionările disponibile. Sînt convins că, în lumina evenimentelor ulterioare, fel-dmăreșul Montgomery ar fi acum de acord că punctul său de vedere era totuși greșit. Dar în momentul acela entuziasmul lui era întregînd de înaltările rapide efectuate în săptămîna precedentă și, fiind convins că inamicul trebuie să fie complet de moralizat, declara cu vehemență că nu-i lipseau decît aprovizionări adecvate, ca să poată merge de-a dreptul la Berlin.

În românește de ANDREI ION DELEANU

REVERSUL INEXORABIL NORMANDIA 1944

... În această dificilă situație Hitler se hotărî, în fine să dea curs insistențelor cereri formulate de mareșalii von Rundstedt și Rommel și să viziteze frontul de vest, spre a se informa direct și, spre a-lua, dacă va socoti necesar, noi hotărîri strategice. Un telefon neașteptat ordonă, în seara de 16 lunie, ambilor mareșali și șefilor lor de stat major să fie prezenți la Marele Cartier al Teatrului de Operațiuni «W II» de la Margival, la nord de Soissons, în ziua de 17 lunie ora 9 a.m. spre a-l raporta lui Hitler, Rommel abia întors la ora 3 a.m. dintr-un tur de inspecție care (înuse 21 de ore, pe frontul de la Cotentin, trebuia să se reîntoarcă cu mașina cale de 140 de mile spre spatele liniilor. Nu mai era timp pentru nici un fel de pregătire pînă la conferință.

Cartierul general «W II» al Führerului fusese construit în 1940 pe un teren istoric. La mică depărtare se afla crucea de la «Cottura Laffaux», comemorînd punctul unde, în primul război mondial, frontul se plia brusc spre nord abătîndu-se de la direcția est-vest. Din acest punct spre răsărit, între riul Aisne și canalul Oise-Aisne pornește numitul Chemin des Dames, pentru păstrarea căruia se dăduseră lupte crîncine în ambele războaie mondiale. Cartierul general de la Margival era situat la 5 mile nord est de Soissons, acolo unde calea ferată care duce la Laon străbate linia tranșelor în proximitatea unei guri de tunel, loc potrivit pentru camuflarea trenului special al lui Hitler. Cartierul general dispunea de bunkere de beton spațioase, bine camuflate. Popota era situată pe o înălțime, cu o frumoasă perspectivă asupra catedralei din Soissons. Bunkerul Führer-ului se compunea dintr-o cameră de lucru la parter, dormitor cu baie, cameră pentru aghiotanți și adposturi speciale pentru bombardament aerian, prevăzute cu tot confortul necesar pentru lucru și odihnă. Fusese destinat să fie, în 1940, cartierul general al comandamentului invaziei Marii Britanii, dar pînă la 17 lunie 1944 n-apucase să fie utilizat niciodată. În vederea conferinței, punctul fusese încercuit și așezat sub paza unui comandou SS de escortă al Führer-ului.

Hitler cu generalul Jold și ceilalți consilieri ai săi, au sosit, venînd de la Metz, la 17 lunie dimineața devreme. De la Berchtesgaden la Metz suita călătorise cu avionul iar de acolo, mai departe cu mașina cartierului general. Hitler arăta palid și nedormit, se juca nervos cu ochelarii și cu un mănunchi de creioane colorate pe care le ținea între degete. Ședea cocoșat pe un scaun, în timp ce mareșalii stăteau în picioare. Puterile lui hipnotice păreau să fi pierit. Dădu un bună ziua scurt și glacial, apoi cu glas tare își exprimă usturător nemulțumirea față de succesul debarcării aliaților, operațiune pentru care încerca să-i facă responsabili pe comandanții tactici. Ordinul lui era ca «fortăreața Cherbourg» să reziste cu orice preț.

feldmareșalul von Rundstedt, după câteva fraze introductive, lăsa cuvîntul lui Rommel, comandantul-șef al frontului de invazie. Cu o sinceritate necruțătoare Rommel scoase în evidență aspectele critice ale apărării: prevăzuse încă înainte de 6 iunie și repetase zilnic, de atunci începînd, că lupta împotriva unor forțe de o superioritate atît de covârșitoare în aer, pe mare și pe uscat era fără nici o speranță. După eșecul Luftwaffe-ii și al dispozitivelor de recunoaștere navală, întemeiați pe o copleșitoare superioritate a gurilor de foc, aliații reușiseră să debarce pe calea apei și aerului, pe coasta Calvados a peninsulei Cotentin, slab fortificată și apărată de efective modeste. Diviziile germane angajate pe coastă nu fuseseră « surprinse moțînd », cum afirmase un comunicat inamic, luat de bun de către înaltul Comandament german. În realitate aceste divizii luptaseră pînă la ultima suflare pe pozițiile lor slab fortificate. În această luptă inegală, atît ofițerii cît și trupa combătuseră în condiții de rezistență supraomenească. Rommel își formulă aprecierile asupra situației tactice în Peninsula Cotentin și compară forțele angajate în apărare cu cele angajate în atac. Apoi pronostică drept certă căderea Cherbourg-ului, și a cerut ca bălăia să fie condusă potrivit nevoilor momentului.

Ridică întreaga chestiune a « fortărețelor » — adică a orașelor și zonelor întărite cu fortificații de campanie improvizate — una dintre ideile favorite ale lui Hitler. Rommel declară că erau inutile. Avertiză asupra risipei inutile de oameni și material, dar zadarnic. Pe toată durata invaziei și operațiunilor consecutive, Hitler decretase « fortărețe » următoarele localități: Ijmuiden, insula Walcheren, Dunkerque, Calais, Cap Gris Nez, Boulogne, Dieppe, Le Havre, Cherbourg, St. Malo, Brest, Lorient, St. Nazaire, La Pallice, Royan și gurile Girondei. Astfel 200.000 oameni și un prețios echipament de război fuseseră imobilizate devenind practic inutilizabile. Aliații nu și-au bătut capul cu aceste « fortărețe » care n-au determinat stragerea unor forțe deosebite de asalt. Unele s-au predat abia în mai 1945, după capitularea fără condiții a Germaniei. Garnizoanele lor au fost luate în captivitate. Hitler nu învășase nimic din experiențele de la Stalingrad, Tunis și Crimeea sau Tarnopol.

Apoi mareșalul Rommel își expuse părerea în legătură cu « intențiile posibile ale aliaților » o străpungere dinspre Caen — Bayeux și peninsula Cotentin, la început spre sud, apoi în direcția Paris : o operațiune secundară era de așteptat dincolo de Avranches, în scopul izolării Breitaniei.

Grupul de armate « Douăzeci și unu » sub comanda unificată a lui Eisenhower cuprînzînd forțe britanice și americane apucase să debarce între 12 și 25 divizii blindate și motorizate (dintre care 11 sau 12 britanice și 10 pînă la 12 americane). În fiecare săptămînă continuau să sosească cîte două-trei divizii proaspete. Forța relativă a efectivelor germane era de natură a nu permite să se conteze pe succesul unei apărări în vest. În consecință, rezultatul pe frontul de vest nu putea fi prevăzut și nu exista o linie de apărare a Senei și nici, dacă-i vorba, vreo altă linie fortificată. Comandanții aliați puteau să pară lenți și greși, dar perseverența lor metodică și superioritatea lor generală făceau ca succesul lor să fie cu atît mai cert.

Rommel nu mai credea în posibilitatea unei noi debarcări de proporții la nord de Sena, și formulă din nou cererea sa de a primi mină liberă spre a opera în direcția vest, atribuindu-i-se forțe blindate de prim rang, acoperire aeriană și sprijin naval. Pretenția lui cea mai presantă era directiva de a se ocupa de așteptata străpungere a Armatei Italice americane spre coasta de vest a peninsulei Cotentin și, pe frontul Caen, retragerea îndărătul râului Orne. Feldmareșalul Rundstedt sprijini aceste cereri.

Hitler nu era capabil să recunoască adevărul acestor evaluări a poziției inamicului și declinul, de zi cu zi, al forței efectivelor germane. Într-un straniu amestec de

cinism și falsă intuiție, el profetiza, într-un nesfîrșit șuvoi de fraze auto-sugestivante, că « arma V », care intrase în acțiune la 16 iunie, avea să fie decisivă împotriva Marii Britanii.

Înterpușe conferința ca să dicteze șeful serviciului de presă al Reich-ului textul unui comunicat anunțînd folosirea pentru prima oară a armei V, tire ce urma să fie radiodifuzată și distribuită și presei. Conferința, de la care cei doi mareșali așteptaseră atît de mult, parea să se înăbușe într-un monolog incoherent al lui Hitler. Mareșalii cerură ca bombele V să fie îndreptate împotriva capetelor de pod din Normandia ale aliaților în loc de insulele britanice.

Fu convocat generalul comandant al armelor V, generalul de artilerie Heinemann, și acesta fu nevoit să atragă atenția că marja de eroare a acestor proiectile era mare ; ele puteau cădea cu nouă pînă la douăsprezece mile depărtare de țintă. De aceea trupele germane din zonele capului de pod ar fi fost puse în primejdie. Era imposibil, susținea el, din punct de vedere tehnic, ca să fie lansate proiectilele teleghidate asupra armatelor aliate debarcate pe continent. Hitler respinse propunerea ca armele V să fie dirijate asupra porturilor din sudul Angliei, unde erau transbordate trupe și echipament pentru forțele de invazie. Declară că intenția lui era să lovească Londra, și să-i facă « pe englezi să ceară pace » !

Mareșalii îi atraseră din nou atenția asupra eșecurilor suferite de Luftwaffe, Hitler răspunde că fusese « înșelat » de comandamentul Luftwaffe-ii și de consilierii ei tehnici. Fuseseră lansate simultan în producție prea multe tipuri de avioane, fără rezultate practice.

Hitler puse la îndoaială relatarea despre înspăimîntătoarea putere distructivă a armelor inamicului, la care Rommel, brusc, atrase atenția că nici o persoană cu autoritate de la Cartierul General al Führerului, înaltul Comandament, Luftwaffe sau Comandamentul Flotei nu venise pe front să-i facă la față locului o opinie cu privire la situația tactică generală și la efectul acestor arme. În schimb, se dăduseră ordine de la masa de conferință, iar o evaluare a situației pe bază de informații de pe linia frontului lipsea cu desăvîrșire. Rommel exclamă : « Cereți încrederea noastră, dar n-aveți încredere în noi. » La acest reproș Hitler se înroși la față dar nu spuse nimic.

Luă apoi cuvîntul generalul Jodi, arătînd care erau noile unități ale armatei, flotei și forțelor aeriene ce aveau să fie aduse pe front și indicînd timpuri lor de sosire, Hitler vorbi despre momentul cînd « mase de avioane de luptă cu reacție » aveau să intre în acțiune spre a zdrobi supremația aeriană a aliaților pe front și deasupra cerului Germaniei, Pomeni, de asemenea, de intensificarea utilizării bombelor V, descrise situația militară din răsărit și sud-est ca fiind în curs de stabilizare și se pierdu în fraze care se refereau la iminenta prăbușire a Marii Britanii la bombele V și la atacurile avioanelor cu reacție.

O alarmă aeriană a făcut necesară întreruperea conferinței și reluarea ei în adăpostul subteran al Führer-ului. Acolo nu era loc decît pentru Führer, cei doi feldmareșali, șefii lor de stat major și aghiotantul șef al lui Hitler, generalul Schmudt. Rommel s-a folosit de ocazie spre a lăsa să cadă discuția militară și abordă o necruțătoare expunere a situației politice. El prevesti că frontul german din Normandia se va năruși și că pătrunderea aliaților în Germania nu va putea fi oprită. Frontul din Italia se va fărîma — Roma fusese pierdută la 4 iunie — și avea personal dubii că frontul rusesc va putea fi ținut. Atrase atenția asupra totalei izolări politice a Germaniei, care avea să ducă la o slăbire fatală, deși linia propagandei germane susținea contrariul. El încheie acest examen critic al situației cu o cerere stăruitoare ca să se pună capăt războiului. Hitler, care îl întreruse

de câteva ori, i-o reteză scurt spunând: «Nu te îngrijora de mersul viitor al războiului, d' mai curînd de frontul dumitale de invazie.»

Depunînd, la 6 iunie 1946, mărturie în fața Tribunalului Militar Interaliat de la Nürnberg, generalul Jodl spunea: «Mai mulți generali, printre care Rommel și von Rundstedt, au încercat să-și explice lui Hitler situația critică a Germaniei; dar el nu dădea nici un fel de atenție avertismentelor lor.»

În aceste împrejurări ambii mareșali au atras atenția asupra necesității stringente ca măcar Franța să fie tratată altfel și în special să fie înălțat programul Saulei și influența poliției secrete a SS-ului. Hitler respinse și această sugestie.

Prăpăstia dintre feldmarșalul Rommel și Hitler se adîncise. Nenecrederea lui Hitler, și ura lui, desigur, crescuseră. Conferința de la Margival a durat de la 9.00 a.m. pînă la 4.00 p.m. cu o singură întrerupere pentru dejun, o masă compusă dintr-un singur fel de mîncare, la care Hitler înghiți pe nerăsuflate o furfurie de orez cu legume, după ce în prealabil fusese gustată de cineva pentru el. Pîile și păhăruțe cu diferite medicamente erau dispuse în jurul locului său la masă, și el a înghițit din fiecare pe rînd. Doi SS-iști stăteau de gard în spatele scaunului său.

Înainte de sfîrșitul conferinței, aghiotantul șef al lui Hitler, generalul Schmidt, vădit impresionat de repetatele avertismente date de Rommel cu privire la necesitatea luării de către Înalțul Comandament a unor informații direct de pe front, ceru șefului de stat major al Grupului de Armate B să pregătească pentru 19 iunie o vizită a lui Hitler la punctul La Roche Guyon, sau orice alt cartier general potrivit. Comandanții tactici de toate gradele și serviciile urmau să fie informați și aveau să raporteze personal referitor la problemele lor. Măsurile s-au luat imediat. Pe drumul de întoarcere de la Soissons spre La Roche Guyon, guvernatorul militar al Franței, generalul von Stülpnagel a fost informat despre rezultatele conferinței de la Margival. Șeful de stat major a telefonat în 18 iunie, dimineața devreme, generalului Blumentritt la St. Germain, ca să stabilească detaliile privitoare la orarul vizitei lui Hitler pe front. I s-a dat incredibila știre că Hitler se întorsese la Berchtesgaden, în noaptea de 17 spre 18 iunie. Cauza acestei întoarceri pripite fusese faptul că o bombă V cîștase pe cartierul general al Fîhrer-ului de la Margival la 17 iunie imediat după plecarea celor doi mareșali. Un mecanism de telehidaj defect dirijase cîteva bombe V pe o traiectorie estică, îndată după lansarea lor de la bazele de pe coastă. Păgubele n-au fost mari, și, cu toate că bomba cîștase aproape de adăpostul antiaerian al Fîhrer-ului, n-a avut urmări și n-au fost victime.

Forța de distrugere a «armei minune» V I era desigur minimă în comparație cu efortul de producție. Știri venite din Anglia și mărturiile ale prizonierilor de război britanici confirmau acest lucru.

«Discuția cu Fîhrer-ul» de la Margival a fost, prin consecințele ei militare, politice și psihologice, extrem de dăunătoare. Promisiunile lui Hitler că va trimite întăriri, în special aviație, n-au fost ținute niciodată. Contrar declarației plină de încredere făcută de Hitler, la 17 iunie, la 20 iunie a început ofensiva generală sovietică împotriva Grupului Central de Armate; frontul acestuia a fost spart în adîncime, tînd șoseaua Smolensk-Minsk. După această breșă, diviziile sovietice au înaintat ca un tăvălug, fără să înlătime rezistență, apropiindu-se treptat de frontierele Reich-ului. Toate rezervele germane disponibile, în special apărarea teritorială, curgeau acum spre răsărit în încercarea de a stăvili potopul; devenise din nou imposibil să capeti de la Înalțul Comandament o relație clară asupra situației reale.

Către sfîrșitul lunii iunie, Armata a Doua Britanică din Normandia pîrea să-și maseze forțele în vederea unui atac concentrat asupra Caen-ului, pregătind o străpungere în direcția Parisului și cîștigarea terenului necesar pentru efectuarea misiărilor strategice respective. Pierderile germane creșteau zilnic, în special ca urmare a focului artileriei navale dirijate de observarea aeriană. Aliații dispuneau de peste trei sute de nave care bombardau coasta, în timp ce bombardamentul aerian se întrerupea. Hitler interzisese orice retragere de pe micul și neînsemnatul cap de pod de peste riul Orne, în direcția Caen. Retragerea fusese sugerată la 17 iunie întrucît unele dintre cele mai bune unități de luptă ale noastre erau implicabile mîcinate acolo. La mijlocul lui iunie Corpul II SS Blindate a fost adus din Ungaria ca misiunea de a-și asuma, sub comanda Ober-Gruppenfîhrer-ului Bittrich, sarcina bătăliei de la Caen și ușurarea presiunii generale pe frontul din Normandia. Din cauza distrugerii rețelelor feroviare, parte din acest corp a fost nevoit să debarce din tren la est de Paris și să strădă în marș restul drumului. Întăririle au fost puse sub comanda grupului de blindate Vest, reorganizat. Acest grup urma să execute, cu întreaga forță concentrată a trei corpuri blindate (I și II SS și XXXXVII) un atac în profunzime prin flanc și spate asupra inamicului luptînd la Caen. Scopul urmărit era să-i taie pe britanici de mare și să-i nimiccească. Dar atacul n-a putut fi lansat cu hotărîrea și forța dorită, nu numai pentru că pe front se succedau fără oprire crize defensive, dar și pentru că focul artileriei inamice și bombardamentele aeriene prea erau zdrobitoare. Diviziile de blindate I SS și XXXXVII n-au putut fi degajate de către divizii de infanterie, deoarece atacurile aeriene ale inamicului împiedicau unitățile noastre să ajungă la timp; pe de altă parte echipamentul, organizarea și conducerea nu erau la înălțimea elementelor blindate și mobile ale inamicului. Diviziile britanice, sprînjite de putere de foc de toate categoriile, s-au dovedit capabile să deplaseze efortul principal al atacului lor cu o rapiditate fulgerătoare.

Atacul Corpului II SS Blindate constituit din diviziile a 9-a și a 10-a blindate, a fost lansat cu sprijin masiv din partea altor divizii. Nimerind la 29 și 30 iunie sub focul concentrat al dușmanului declanșat de tancuri, artilerie de cîmp și artilerie grea, precum și de nave și avioane, forțele noastre n-au putut duce la capăt misiunea. Corpul II Blindate a eșuat în atac, dar cel puțin a stabilit laudabil frontul. Hitler a acuzat aceste divizii că ar fi fost lipsite de voință de luptă, de experiență, de pricepere. Invinuirea era nedreaptă; Corpul II a făcut tot ce se putea face. Dar aceste trupe proaspete începeau să-și piardă și ele puterea și eficacitatea de luptă într-o măsură din ce în ce mai mare.

Fusese în intenția comandamentului german ca diviziile de infanterie să degajeze diviziile de blindate, astfel ca acestea din urmă să poată fi utilizate strategic în forme mai mobile. Această intenție era în contradicție cu ordinele anterioare ale lui Hitler cîrînd să fie menținut fiecare palmă de teren. Totuși, aceste noi ordine au fost emise. Ele n-au putut fi executate, datorită deteriorării rapide a situației și a faptului că eficacitatea combativă a diviziilor de infanterie se pierduse prin ani de neglijență.

După căderea Cherbourg-ului efortul principal al Armatei Îtalia Americane s-a concentrat pe zona St. Lô-Carentan. La început diviziile americane au încercat să pună stăpînire pe linia Coutances-St. Lô, astfel încît să dispună de o poziție de pornire la atac mai favorabilă pentru operațiunile viitoare. Începu atunci, în zona St. Lô, o bătălie de uzură similară celei desfășurate la Caen. Trupele germane la sol neprimind sprijin de la alte arme, au trebuit să reziste fără ajutoare și fără întăriri.

Între 1 și 24 iulie Grupul Douăzeciunu de armate aliate a încercat să forțeze o străpungere atât la Caen cât și la St. Lô.

Armata Doua britanică a declanșat la 8 iulie operația de încercare a orașului Caen pe la nord și vest, folosind trei dintr-un divizion de infanterie și patru sau cinci brigăzi blindate. În timpul nopții precedente toată zona de pe ambele laturi ale râului Orne fusese pulverizată de tirul artileriei combătând până la refuz cu bombardament naval și bombardament aerian. Cea mai mare parte a rezervelor de blindate germane a fost astfel nimicită, aruncată ca niște jucării în craterele bombelor. Britanicii au reușit să cucerească Caen-ul după două zile de luptă, dar o forțare a râului Orne a fost oprită prin aruncarea în luptă a ultimelor noastre rezerve și prin eroicul sacrificiu de sine al trupelor germane. După eforturile lor în bătălia pentru Caen britanicii au pierdut câteva zile cu reggruparea și pregătirea forțelor. Reducerea absolută la tăcere a tuturor semnalelor radio și acțiunea «excranelor de fum» făceau imposibilă din partea noastră orice observație de la sol; avioanele de observație nu puteau străpunge norii de ceață artificială ai inamicului. Comandamentul german era lipsit de informații de la care porînd să poată lua decizii întemeiate. Atacurile britanice locale continuau, dar se produceau pe scară mică, fiind destinate doar să amelioreze pe porțiuni linia frontului.

Ofensiva principală britanică a început la 18 iulie, cu efortul major la est de râul Orne. Cîteva ore de baraj de artilerie ușoară și grea, peste o mie de avioane de luptă și 2.200 bombardiere au pregătit atacul. Britanicii au aruncat apoi în foc cinci divizii de infanterie, trei divizii și trei brigăzi de blindate — mai mult de o mie de vehicule blindate desfășurate pe un front foarte îngust. În patru zile de lupte violente ei au înaintat aproximativ patru mile, dar așteptata străpungere nu s-a produs. Grenadierii de blindate și acestui atac împiedicînd străpungerea grele și totală lor epuizare, au rezistat și acestui atac împiedicînd străpungerea.

Bătălia în jurul Caen-ului a atins punctul culminant la 20 iulie și, în ultima clipă, s-a încheiat cu un succes al forțelor defensive. Între timp, Armata a Șaptea Germană, inferioră calitativ, lupta împotriva Armatei Intîia Americană în peninsula Cotentin și la St. Lô. Și aici tactica aliaților de a uza rezistența noastră prin atacuri masive combinate antrenînd totalitatea armelor, a tocit forța diviziilor germane. Între 3 și 7 iulie patru divizii americane au încercat o străpungere spre sud între Prairie Marécageuse de Georges și coasta de vest. După o înalțare de vreo trei mile, au fost oprite.

Luptele în zona de vest a peninsulei Cotentin aveau un caracter local, deoarece americanii își concentraseră forța în aria St. Lô. Între rîurile Vire și Taute, o noaptea dintre 18 spre 19 iulie inamicul a reușit să încercuiască și să cucerească ruinele de la St. Lô, unde fusese cartierul general al diviziei LXXXIV. Comandantul corpului, generalul Erich Mark, care pierduse un picior în campania rusească, a fost ucis aproape de linia Intîia. După capturarea St. Lô-ului inamicul și-a concentrat atacul la vest de Vire și la 24 iulie a declanșat o mare ofensivă precedată de un bombardament de artilerie incredibil de puternic. Într-o tentativă de a zdrobi definitiv frontul german dintre râul Vire și mare. Dovada că acest atac avea să producă breșa decisivă deveni curînd foarte limpede. Puținele rezerve care au putut fi trimise în vederea stăvîlirii atacului american au venit tîrziu și în grupe risipite.

La 24 iulie, la est de St. Lô, o primă străpungere fusese cu greu evitată; dar la vest de oraș acțiunea aliaților a izbutit. Drumul era deschis libertății de manevră, Armata Intîia Americană putea pătrunde spre înuntrul Franței.

Pînă în acel moment aliații debarcaseră patruzeci de divizii, toate blindate sau motorizate, și operațiunea continua.

Comandamentul german se aștepta ca Armata Doua Britanică să continue străpungerea principală la est de Orne. În vederea atingerii zonei Falaise unde să-și instaleze capul de pod. Se aprecia că Armata Intîia Americană își va lărgi și consolida breșa printr-o presiune dincolo de linia Domfront-Avranches spre centrul Franței, și că unele unități ale Armatei a Doua Britanice vor stabili contactul cu fanful de vest al înaintării americane.

A spulbera forțele de invazie din Normandia printr-o acțiune ofensivă, cum dorise și ordonase Hitler, era acum inimaginabil. Era problematic dacă zona unde invazia reușise, mai putea, în vreun fel, fi împiedicată să se extindă.

Comandantul șef al Grupului de Armate B raportă încă de la 12 iulie că inamicul izbutise în largă măsură să-și atingă obiectivul epuizînd puterea de rezistență a forțelor germane.

Ultimatumul pe care Feldmaresăul Rommel l-a trimis lui Hitler la 15 iulie fu comentat mai târziu.

...Posibilitatea tehnică a unei suspendări locale a ostilităților în vederea stabilirii unui contact peste linii și inițierii unor negocieri directe cu inamicul a fost încercată în cursul acestor trei zile de către generalul baron von Lüttwitz în sectorul 2. Blindate. Comandamentul aliat propusese printr-un comunicat radio să schimbe, într-un loc desemnat de ei, personal medical feminin și din corpul de comunicații capturat la Cherbourg, contra unor soldați aliați grav răniți. Acest act umanitar a avut loc în timpul a două ore de armistițiu local. Informații despre cele petrecute, Hitler a căzut pradă unui acces de furie și nelcredere.

Maresăul von Kluge se întoarse în punctul La Roche Guyon la 12 iulie. Maresăul discutaseră evenimentele tactice și operațiunile ajungînd la un complet acord asupra problemelor militare. Kluge ceru o apreciere definitivă a duratei cît avea să poată fi ținută linia frontului în condițiile cînd efectivele unităților de luptă erau în continuă scădere și lipsite de rezerve în spatele lor. Rommel fu de acord să fie cerut avizul comandanților de armată și al reprezentanților comandanților de corp. Sugeră ca răspunsurile lor să fie înaintate lui Hitler împreună cu un ultimatum. Expuse părerea sa cu privire la acțiunile de întreprins, în cazul cînd, așa cum era de așteptat, Hitler ar respinge aceste cereri. Informații pe Kluge despre misiunea lui Hofacker, care avea să se întoarcă în curînd de la Berlin cu vești. Intendentul general al armatei avea să raporteze peste cîteva zile despre situația pe frontul rusec și la Marele Cartier al Armatei.

Kluge ascultă cu atenție și apoi declară că era în principiu de acord cu ideile lui Rommel și că hotărîrea sa definitivă depindea de rapoartele trimise de ceilalți comandanți tactici. Rommel dădu instrucțiuni șefului său de stat major să-l informeze pe generalul von Stülpnagel despre intențiile sale și despre convorbirile avute cu Kluge. Trebuia să se scoată în evidență lui Stülpnagel că Rommel era gata, în orice împrejurări, să pornească la acțiune, chiar dacă Kluge nu s-ar fi putut hotărî să la part. Generalul Speidel vizită pe Stülpnagel la Paris în seara zilei de 13 iulie. Guvernatorul militar tocmai primise știrea arestării lui Leuschner și Leber, conducătorii social-democrați ai forțelor de rezistență din Berlin. Se părea că era nevoie de acțiune rapidă. Stülpnagel propuse să nu se întreprindă nimic pînă la întoarcerea lui Hofacker. Guvernatorul militar încheiasă preparative pentru o lovitură de stat în zona de sud comanda sa.

Feldmaresăul Rommel vizită frontul la 13, 14 și 15 iulie purtînd discuții cu toți comandanții, inclusiv comandanții SS, Sepp Dietrich și Hausser, ale căror rapoarte despre situația de pe front sunau deosebit de grav. Fuseseră absolut sinceri și Rommel

nu prevedea nici un fel de dificultăți cu trupele sale SS, în cazul când s-ar fi decis o acțiune independentă în vest. Generalul comandant al Corpului I SS Blindate și mai târziu comandant al Armatei a Cincea Blindate, Obergruppenführer-ul Dietrich, își exprimase dezacordul cu conducerea Führer-ului atât față de Rommel cât și față de șeful lui de stat major, în cursul unei întrevederi avute la punctul La Roche Guyon. Ceruse la rândul lui « acțiune independentă în eventualitatea spargerii frontului ». Unitățile SS angajate în bătălie și luptind vitejește erau fidele comandantului lor. Trebuie spus, ca să fim drepti cu unitățile combatante SS, că ele se disociuau cu totul de poliția secretă SS și de metodele lor de lucru.

Gubernatorul militar aprecia că, la nevoie, ar fi putut neutraliza serviciul de securitate din Franța și din Paris fără multă greutate.

Rommel se întoarce de front adîncit în gânduri și emoționat. Purta convorbiri cu trupele din prima linie, și acestea înregistraseră și confirmaseră tabloul trasat de comandanții de armate și generali comandanți. Pretutindeni era confruntat cu problema dacă, în ceasul din urmă, situația nu ar putea fi schimbată printr-o acțiune drastică și independentă a Înaltului Comandament. Feldmareșalul dăduse explicații ori de cîte ori i se pîrșe potrivit, și se întorcea cu certitudinea reconfortantă că trupele și ofițerii de toate gradele aveau încredere în conducerea lui.

Toate celelalte căi de a-l face pe Hitler să priceapă adevărul fuseseră epuizate. În locul ajutorului militar promis, Hitler venise doar cu suspiciuni meschine, sumbre și răuvoitoare. Din Bavaria și Prusia răsăriteană continuau să vină ordine de detașament. Rommel trimise din nou lui Hitler un mesaj, de data asta sub forma cără a unui grav ultimatum. Acesta fu remis lui Hitler la 15 iulie în chip de memorandum pe trei pagini, transmise de teleximprimatorul militar via Comandantul șef Vest. Textul era aproximativ următorul:

« Situația din Normandia devine din zi în zi mai grea.

Datorită caracterului acut al luptelor, o cantitășii extraordinare de material aruncat în bătălie de inamic, în special artilerie și blindate, ca și o eficașității forșelor lui aeriene, care domină zona de luptă fără a întâmpina vreă rezistență, pierderile germane sînt atît de mari încît efectivele de luptă ale diviziilor noastre sînt în continuă scădere. Întăririle venite din Germania sînt insuficiente și dificultățile de transport întîrzie timp de săptămîni întregi ajungerea lor pe front. Au fost înlocuiți 6.000 de oameni față de o pierdere de 97.000, dintre care 2.360 ofițeri (28 generali, 354 ofițeri superiori) — media fiind de 2500—3000 pierderi pe zi. Pierderile în material de război au fost extrem de grave și nu au fost înlocuite decît într-o măsură infimă. Pentru 225 tancuri nimicite s-au primit drept înlocuire 17. Diviziile de curînd sosite sînt lipsite de experiență de luptă, n-au în dotare lor artilerie, arme perforante și arme anti-tanc de apropiere. Ele nu sînt în stare să reziste cu succes unor atacuri masive, precedate de ore de bombardament de artilerie și aerian. După cum a dovedit ex-

periența de război, pînă și trupele cele mai combative sînt zdrobite sub povara unor asemenea atacuri.

Situația aprovizionărilor este foarte gravă datorită distrugerii sistemului feroviar și bombardării șoselelor și drumurilor pe o rază de o sută de mile în spatele frontului ceea ce face imposibilă satisfacerea necesitășilor celor mai vitale. Munișile de artilerie și de mortiere trebuiesc utilizate cu cea mai mare economie. Întăriri cît de cît suficiente nu pot fi aduse pe frontul din Normandia. Zi după zi inamicul debarcă forșe noi, și cantități masive de material de război. Forșele noastre aeriene nu stînjnesc cu nimic liniile de aprovizionare ale inamicului. Presiunea dușmană e în continuă creștere.

Iată de ce este de așteptat ca aliașii să finalizeze în scurt timp — două sau trei săptămîni — străpungerea liniilor noastre slab apărate. În special pe frontul Armatei a Șaptea și să înainteze apoi adînc în interiorul Franșei. Consecinșele nu sînt previzibile.

Pretutindeni trupele luptă eroic, dar lupta inegală se apropie de sfîrșit ».

Feldmareșalul termina cu un post-scriptum scris cu propria lui mînă: « Sînt silit să vă rog să trageți concluziile politice fără întîrziere. În calitate de comandant șef al Grupului de Armate, simt că este de datoria mea să declar acest lucru lîmpe de... Rommel, Feldmareșal ».

La retransmiterea mesajului cuvîntul « politice » a fost șters, astfel încît cuvîntul « concluziile » putea să cuprîndă atît chestiunile militare cît și cele politice.

Cuvîntul « politice » ar fi însemnat întăritarea la sînge a lui Hitler, dînd loc unor accese inutile de furie iar nu unei cîntăriri rezonabile a situașiei; totodată trupele ar fi fost expuse unor noi ordine necugetate și neprevăzute, date la mînie.

Înăntînd mesajul, Feldmareșalul von Kluge se declara de acord cu opiniile și cererile formulate de Rommel. (Copia originală a acestei telegramă, cu post-scriptum-ul lui Rommel și adnotările marginale a trebuit să fie distrusă mai târziu, cînd șeful de stat major al Grupului de Armate B a fost arestat).

Mareșalul ridicase glasul avertînd pentru ultima oară. După trimiteria ultimatumului declarase: « I-am dat o ultimă șansă. Dacă n-o folosește, vom acționa ».

Frumoasele orașe ale Germaniei, patria și cei iubiți erau încă în cea mai mare parte nevătămate de război. Cele mai multe dintre provinciile germane erau încă neatinse de furtună. Sacrificii inutile, pe care nimeni nu le putea justifica, moartea a multe mii, din toate neamurile, oroarea luptei pe viață și pe moarte pe pămîntul Germaniei, mai puteau fi încă evitate.

Erwin Rommel era perfect lămurit asupra consecinșelor finale derivînd din hotărîrea sa de a acționa independent și nu-și făcea iluzii asupra condișilor de pace. Aliașii aveau să fie necrățatori și duri. Spera ca, într-o oarecare măsură, perspicacitatea oamenilor de stat, înșelepciunea psihologică și aprecierile perspectivelor politice să prevaleze în deliberările aliașilor. Nu se aștepta nici la simpatie nici la alt sentiment înrudit, dar se buzia, din partea marilor puteri, pe o înțelegere calculată.

Tîrziu, în seara zilei de 15 iulie, Rommel se întîrînește despre aceste chestiuni cu vice-amiralul Ruge și cu șeful de stat major. În seara aceea se simșea sprijinit de un

sentiment consolator de încredere, așa cum rareori îi fusese dat în cursul acelor săptămâni de grele sarcini. Căuta și găsea confirmare privind în sus la stelele eterne.

Dar în zilele care au urmat, toți cei care împătășiseră gândurile lui aveau să constate că o putere supremă, impenetrabilă, în căsuța palmei căreia stă destinul omului, își urma drumul ei. N-avea să aibă loc nici o acțiune de eliberare.

Criza din zona Caen se agrava din oră în oră, pătrunderi profunde ale inamicului erau stăvilitе cu greutate și sacrificii eroice. Străpungerea decisivă a aliaților spre Paris era iminentă.

La 17 iulie, dimineața devreme, mareșalul plecă cu mașina spre un punct amenințat de pe front, spre a rezolva personal situația, restabilind ordinea și încurajând trupele epuizate. Își alesese câțiva comandanți și îi încunostințase despre cererile trimise lui Hitler și urmările așteptate. În urma unui apel al șefului său de stat major, hotărî să se întoarcă mai devreme decât intenționase inițial. Dar o agravare locală a situației pe linia de foc făcu necesară prezența lui. Se deplasă la cartierul general al Corpului I SS Blindat unde avu o întrevvedere cu Sepp Dietrich. Plecă de acolo la 4.00 p.m. ca să se întoarcă la La Roche Guyon. Pe drum, între Livarot și Vimoutiers, în apropierea unei proprietăți numite Montgomery, avioane de luptă inamice zăriră mașina de stat major care, ca întotdeauna, era nelinștită. Atacații nu aveau de unde să știe că urmăreau pe cel mai valoros general adversar de pe frontul de vest, omul care intră în acel moment unica speranță de salvare care-i mai rămânea Germaniei. Exact înainte ca mașina să ajungă la adăpostul de frunze al unei dumbrăvi de plopi, trei avioane de vânătoare coborîră în picaj asupra mașinii împingînd-o cu rafale. Șoferul fu ucis pe loc, iar feldmareșalul suferind răni deosebit de grave, fu crezut în prima clipă mort și el.

Practic, Rommel a fost eliminat exact în ceasul în care armata și poporul german ar fi avut cea mai mare nevoie de el. Toți cei care, cu ajutorul lui, bijbăiau în căutarea unei ieșiri spre o lume nouă și mai bună, s-au simțit necrutător deposezați de un stîlp al puterii.

Despre această clipă Ernst Jünger a scris:

Lovitura care l-a doborât pe Rommel pe drumul de la Livarot la 17 iulie 1944 a smuls planului nostru pe unicul om îndejuns de puternic ca să poarte teribila povară simultană a războiului și a războiului civil, singurul om care a fost atât de sincer încît să se împotrivescă înspăimîntătoarei demențe a conducătorilor Germaniei. Era un semn ce nu putea avea decât o singură interpretare. Și așa a și fost.

În românește de ANDREI ION DELEANU

ERNST JÜNGER

JURNAL DE RĂZBOI

Paris, 22 aprilie 1944

Citit jurnalul unui oarecare locotenent Salewski, în care acesta povestește zilele incercuirii de la Uman. Manuscrisul mi l-a trimis Grüninger. Am vorbit și cu generalul Speidel, care-a ajuns șeful de stat major al lui Rommel, și pe care nu l-am revăzut, după o lungă absență, decât alaltăieri. Descrierea lui Salewski are răceala unui metal — mai întîlî lichid, apoi întîrît la frig — și sugerează atmosfera ce domnește într-un post izolat. Am întîlnit în ea idei familiare, dar care par să fi încolțit din niște seminte ce-au zburat peste zidul unei grădini și au căzut pe nisip cuarț, unde se dezvoltă cu mare zgîrcenie. Toate acestea sînt instructive, căci incercuirea e imaginea cea mai pură a situației noastre; de altfel, eram conștient că așa stau lucrurile, încă înainte de începutul acestui război. Anumite simboluri ne-o prevesteau; de pildă, soarta evreilor.

Mă aflu la extremitatea unui pod asvîrlit peste un fluviu obscur. Pe acest tronson avansat, existența devine zi de zi mai sovietică, mai amenințată de năruire, în cazul cînd nu apare dinspre țărmul opus, ca un reflex, complementul, împlinirea sa. Dar malul celălalt e învaluit în pică deasă, prin care abia răzbesc, rareori, lumini și sunete nedesluite. Așa se prezintă situația — din punct de vedere telologic, psihologic și politic.

Paris 24 aprilie 1944

Se vorbește despre o nouă mîrșăvie a celor din Sicherheitsdienst. Li s-au luat prizonierilor francezi toate vestimintele, sub pretextul că astfel vor fi împiedicați să fugă — apoi au fost băgați goi în vagoane, pentru a fi deportați. Așa, treptat, se răspîndesc moravurile triburilor canibale, care se debarasează de captivi. Ceea ce îl coboară pe soldat la rang de unealtă murdară.

Paris, 29 aprilie 1944

Am petrecut seara de ieri și o bună parte din noapte cu comandantul șef care m-a vizitat acasă, în rue Maupertuis, însoțit de colonelul Ahrends, de Baumgart și de profesorul de matematică Walther. Inclinația generalului spre matematici ne-a antrenat inițial într-o lungă discuție asupra numerelor prime; ea s-a îndreptat

La afirmația mea, că Victor Hugo se numără printre acei autori pe care i-am neglijat întotdeauna: « Puteți s-o faceți și pe viitor ».

Paris, 8 mai 1944

Peste noapte — vis cu trilobiți: îi cumparam după un catalog, iar în locul pieselor absente luam, cu mare grijă, cîte un mui, fie din aur curat, fie din ceară roșie, pentru peceti: ca toate visele mele paleontologice, și acesta era de o claritate remarcabilă. Bine am făcut că le-am notat pe mai toate, întrucît se pare că tîlcul lor nu mi se va desvălui decît prin comparație.

Dimineața m-a vizitat contele Podewils, care l-a însoțit pe mareșalul Rommel zilele acestea într-o tură de inspecție de-a lungul coastei atlantice. Această vizită de a vedea, pe cît posibil, pe toți combatanții înaintea acțiunii, este în spiritul anticității. Mareșalul vrea să împiedice accesul pe coastă. « Adversarul trebuie distrus în larg ». Asta explică de ce masează rezerve. Debarcarea frământă mințile tuturor, ca și francezii, comandantul german, crede că ea va avea loc azi-mine. Timpul se aduce această debarcare englezilor? Nu sînt ei oare în postura unui crupier de rușoie, ale cărui profituri sigure provin din vicisitudinile războiului de pe frontul de est? În virtutea cărui raționament ar pune brusc capăt unei situații atât de favorabile? Dar, dincolo de voiața oamenilor, pot să se ivească multe alte motive: rușii ar putea deveni fie prea tari, fie prea slabi — sau ar putea să amenințe cu începerea de tratative unilaterale.

Totuși, existența lui Kniebolo exclude, ea singură, această ipoteză: altă vreme cît va rămîne la post, va servi de liant oricărei coaliții îndreptate contra Germaniei. El face parte din acea categorie de indivizi care, ca să-l cităm pe Goethe, « ridică universul împotriva lor ».

Situația Germaniei nu este încă desperată — dar ce dezgustător, spectacolul acesta!

Paris, 13 mai 1944

... După amiază cu Horst și Podewils, la generalul Speidel. În La Roche-Guyon. Am cinat împreună și am făcut o plimbare prin parci; apoi am golit o ultimă sticlă de vin. În partea cea mai veche a castelului, sub creneleurile normande. În fața evenimentelor ce se anunță și a căror pregătire devine tot mai vizibilă, Speidel este, fără doar și poate, spiritul cel mai ferm din tabăra germană. Îți face plăcere să vezi că el nu împărtășește obiceiurile altor șefi de stat major care, chiar în puterea nopții, se retrag în apartamentele lor încărcate de dosare voluminoase. În preajma lui domnește mai degrabă tăcerea, calmul atît de potrivit cu axul drumului mare. În centrul uraganului, îl observ la biroul său; contemplă o floare, face o remarcă asupra vîii Senei ce se zărește acolo, jos, în mijlocul câmpurilor în care arborii înfloriți. Telefonul zbirnă: el ridică receptorul și îl rezază în furcă, după un ordin scurt: « O divizie blindată nu-i o întreprindere de transporturi, spune-le asta ».

« Cum! Asta nu-i de competența Führer-ului! »
În sat, mai îmbelșugate ca oricînd, înflorește glicinele, stelele albe ale clematidelor, liliacul, câlcișii galbeni, primii trandafiri. Răsărim de-a lungul grădinii, bucurînd-ne de caldura și de mîrșime. Speidel citează versul lui Platon: « Cel ce-a atîns cu ochii frumusețea... » — și apoi rostește una din acele vorbe, pe măsura generalului șef, căruia îi stă bine și în postură de augur:

« La toamnă, războiul din Europa va fi încheiat »

Paris, 20 mai 1944

... Jean Charet, exploratorul arctic: « Dincolo de cercul polar, nu mai sînt nici francezi, nici germani, nici englezi: nu mai sînt decît oameni. »

Nostalgia polilor. În secolele XIX și XX, aminteste de căutarea pietrei filozofale — e vorba într-adevăr de locuri magice, « puncte-limită » pe care le fixează conștiința planetară. Sînt totodată poli în germene, fecundăți de privirile celor care-i descoperă; ca altăa alte valori ale vechii lumi, acolo însăși ideea de națiune se modifică. Cercul polar este, de asemenea, un absolut, unde nu poate să subsiste nici o forță diferențiată, ci doar forța originară.

La cealaltă extremă — optica îngustă a lui Schubart; sînt prevăzute ceruri separate pentru fiecare nație, patrii despărțite de-a pururi. Este unul din acele pasaje a căror lectură mi-a făcut rău de suflet, el vine în contradicție cu spiritul germanic. La primirii noastre, vrăjmașii care abia s-au sfîrșit unii pe alții, își recapătă forma pentru a străbate, umăr la umăr, poarta veșniciei, pădurea din Glazur, cu frunzele sale de aur.

La amiază, — la doamna Didier, în boulevard des Invalides. Într-uch n-a putut să procure argila proaspătă, îmi modelează capul în masa de care s-a mai folosit o dată, la bustul lui Montherlant. Amănuntul l-ar fi încîntat pe Omar Khayyam.

Vaux-les-Cernay, 31 mai 1944

... La Vaux, cu comandantul șef. Seara, în pofida clădirii intense, am aprins un foc pentru a purifica atmosfera. La gura sobei, în afară de general, profesorii Krueger, Weniger, și Baumgart.

În cea mai mare parte a timpului, generații sînt energici și nălțgi — vreau să zic că posedă acea inteligență activă și organizată de care dispune orice standardizată ceva mai înzestrată decît media comună, și pe care mulțimea o admira în mod stupid. Sau, dacă sînt culti, sînt asle, îndeosebi, în detrimentul brutalității specifice meseriei lor. Așa se face că le lipsește în permanență ceva — fie voiața, fie viziunea de ansamblu. Unitatea dintre acțiune și cultură, cum exista ea la Cezar și Sylla, sau, în timpurile moderne, la Scharnhorst și prințul Eugen, — este un fenomen rarism. De aceea generații sînt, cel mai adesea, instrumente în minile altora.

Cît despre Heinrich von Stölpaegel, zis și Stölpaegel cel blond, pentru a-l deosebi de alți generali din această veche familie de războinici, el are trăsăturile prinzare ce se potrivește cu demnitatea de proconsul. Între altele — plăcerea tiniei, a destinderii, a influenței pe care o poate exercita asupra unui cerc restrîns de spirite cultivate. Toate acestea contrastează net cu agitația care domnește de regulă în statele majore. Distincția sa îl predispune să aprecieze omul după valoarea spirituală. Viața lui o evocă pe aceea a unui savant; el a acumulat deasfînterii, grație maladiilor ce s-au ținut lant, o vastă erudiție. Caută tovarășia matematicienilor și filozofilor, iar în materie de istorie îl atrage Bizanțul. Dar totodată trebuie spus că, în calitate de general — a știut să comande; ca diplomat — să negocieze; ca om politic, n-a ignorat nicînd situația noastră. Așa se explică faptul că el a fost, încă din primele zile, unul dintre principalii adversari ai lui Kniebolo. Acum, însă — e obosea, lucrurile se dezvăluie mai cu seamă printr-un gest: pe care-l repetă tot mai des; își duce mîna stînga la spate, ca pentru a-și susține sau îndrepta corpul. Un soi de neliniște îi invadează chipul, în acele momente.

Vorbim de Platon, de cunoaștere, de Platon. Apoi, despre Tocqueville, despre Donoso Cortes și despre treburile politice curente. De asemenea, despre stoicism și despre acel principiu stoic care spune că « În anumite situații, omul superior este dator să renunțe la viață ».

Se pare că generalul a dezbătut acest subiect, precum și alte puncte ale moralei, în scrisorile către soția sa.

Paris, 1 iunie 1944

... La amiază, la Armanche. După dejun, scurtă convorbire cu Jules Sauerwein, întors de la Lisabona; discutăm despre șansele de pace, despre posibila lor realizare. Seara — despre Stalingrad, cu Președintele și cu un cercar care căpitan Uckel. S-ar părea că Serviciile de propagandă au filmat acolo până-n ultima clipă. Filmele au căzut în mîna rușilor și vor fi proiectate în Suedia, în cadrul actualităților. O parte din acele sinistre evenimente se desfășoară în uzina de tractoare, unde generalul Strecker s-a aruncat în aer, împreună cu statul său major. Se pot vedea preparativele, oamenii care nu aparțin statului major, cum părăsesc clădirea și, după aceea, uriașă explozie. Există un fel de automatism în această voință de a înregistra pînă la ultima secundă: un reflex tehnic, asemănător cu contracțiile lăbelor de broască, în experiența lui Galvani. Sînt implicate aici, de altminteri, și tendințe științifice. Nu-i vorba de momente ca aceea transmise posterității sau zellor, fie chiar sub forma unei cruci împletite cu delicatețe din mîldițe de salcie, ori de documente ale muritorilor făcute pentru muritori, eminate pentru muritori. Te cutremuri: iată eterna întoarcere sub cea mai tulburătoare înfățișare — această moarte în spațiul înghețat, revenind mereu într-o repetiție monotonă, evocare demonică, lipsită de elevație, de splendoarea amurgului, de orice urmă de alinare.

Paris, 6 iunie 1944

... Petrecut seara precedentă la Speidel, în La Roche-Guyon. Întîlnit acolo, de asemenea, contele de Podewils, și consulul general P... Traseu incomod, din cauza podurilor distruse de pe Sena. Am pornit îndrăcit către miezul nopții, ratînd astfel cu o oră sosirea la Cartierul General a primelor rapoarte asupra debarcării. Vestea s-a răspîndit în Paris, astă dimineață; a surprins pe mulți, mai ales pe Rommel, absent din La Roche-Guyon, mai ales spre: plecase spre Germania, pentru a sîrîtori ziua de naștere a soției. Iată o notă falsă în uvertura unei asemenea bătaii. Cele dinții elemente detașate au fost reperate puțin după miezul nopții. Numeroase flote și 11.000 de avioane au luat parte la operațiune. Este, fără nicio îndoială, debutul marelui atac care va face să intre în istorie această zi. În ce mă privește, am fost și cu surprins, tocmai pentru că se vorbește atât de insistent despre debarcare. Dar — de ce în acest loc, în acest moment? Se va mai discuta, în secolele următoare. Îndrăgindu-l asemenea evenimente, stau, desigur, hotărîri dintr-o dată simple, decizii necesare.

Paris, 17 iunie 1944

... Ieri și alaltăieri, coșmarul m-a încercat din nou: o ciudată contracție a diafragmei, de care n-am putut scăpa dect astă noapte. Să fi fost o primejdie plîndind asupra mea, sau o amenințare la adresa altora? Am simțit că o îndepărtez.

Comunicatul anunță că « arma de represalii », cum i se spune, a intrat în acțiune. În același timp, Serviciile de propagandă fac să circule prin uzinele pariziene zvonul că Londra a fost distrusă în mare parte. Un soi de frenzie se răspîndește în rândurile populației și în împrejmuiri. Bombele zburătoare care degajă, înainte de a exploda, o lumină orbătoare, sînt una din ultimele emanații fosforescente din mîna distrugerii. De-ar fi avut valoare ca armă, nu doar ca instrument de propagandă, ar fi fost utilizate cu siguranță împotriva capului de pod. Un fapt, cel puțin, este autentic: voința de a prelăce lumea vie într-un deșert și de a organiza acolo triumful morții. Acțiunea unor asemenea spirite atacă tot ce trăiește, ca apa tare.

Paris, 20 iunie 1944

Presa este cuprinsă de un fel de sadism furios: supranumește noile proiectile « cîini ai infernului » și susține că « întreaga Londră se zbate în flăcări galbene și roșii ». Ea elogiază « pumnul ciclopic născut de geniul german, care izbete neîntrerupt inima imperiului britanic, semănînd — în vîlul exploziilor — moartea și nimicirea » — « Ne vom duce să le tragem clopotele — va fi o adevărată plăcere » La această oră, a te îndoi de « represalii » și de « nimicire », ar însemna blasfemie. Iată-ne, în fine, edificați.

Paris, 24 iunie 1944

... Seara la Speidel, La Roche Guyon. Întrucît podurile peste Sena sînt distruse, am fost nevoiți să facem ocoluri; o dată a trebuit chiar să coborîm în din mașină, deoarece avioanele se incendieră deasupra noastră. După cînd, plimbare în parc. Speidel ne-a povestit amănunțit vizitele sale la Kriebholz "a descris acestuia situația de la Soissons, de acum cîteva zile. Kriebholz ar fi îmbătrînit, s-ar fi girbovit, devenind tot mai înclinat spre schimbări bruște de dispoziție. La micul dejun a înghițit o cantitate enormă de orez, a băut din trei pahare de lichior medicament de culori diferite și a luat pe deasupra niște buline. Avea asupra sa o întreagă garnitură de creioane colorate, cu care mîzgălea din cînd în cînd pe hartă. Și-a exprimat mîrrea că englezii și americanii au putut debarca — ignorînd de-a binelea amănuntele detalii, cum ar fi supremația aeriană a adversarului. N-are dect idei vagi asupra desfășurării ulterioare a evenimentelor și pare să nădăjduiască — poate chiar crede serios — că bunăvoința soartei, care l-a salvat deosebit din situații fără ieșire, se va manifesta din nou. În legătură cu aceasta, a evocat în două rînduri războiul de 7 ani. În plus, crede că adversarii săi sînt dezbinăți și că s-ar afla în pragul unor revoluții.

Anunță pentru la toamnă noi arme, în special mașini infernale care vor face să sară în aer tancurile. Îl apucă un fel de furie a numerelor, cînd ajunge la « productivitatea » industriei. A amintit și despre « cîinii infernali »; unul dintre ei, urmînd o traiectorie deosebit de amuzantă, a aterizat în preajma Cartierului General chiar în timpul vizitel lui Kriebholz, ceea ce a avut darul să urgenteze plecarea acestuia.

Vorbit (Speidel — n.r.), de asemenea, cu amiralul Ruge despre împrejurările debarcării; pare să se confirme că în cursul aceluiași noapți hotărîrea nici un vas german de patrulare n-a ieșit în larg, « marea fiind prea agitată ». Englezii au debarcat în fața de retragere a mării, cînd toate obstacolele submarine erau vizibile pe plajă. Se proiectase de altminteri instalarea unor obstacole pentru marea scăzută, dar plajul n-a mai apucat să fie adus la îndeplinire.

În legătură cu moartea generalului Marcks, colonelul von Tempelhof relatează fratele generalului, un locotenent colonel, s-a informat asupra circumstanțelor acestui deces; într-adevăr, în aceeași zi, la orele 11, portretul lui Marcks s-a desprins din perete. De fapt, generalul a fost rănit la 11 fără un sfert și a murit la 11 fix.

Paris, 2 iulie 1944

... Visat că-mi pierduser însemnele uniforme, vulturul Reichului, atît de pe chipul, cît și de la tunică.

Despre activitatea propagandă noastre în Franța, în timpul ocupației. Seîul său, un colonel, a pus zilele trecute pe prizonierii americani, să străbată orșul. Au angajați niște nemerici, echipați cu valize, pentru a avea aerul unor volajori care trec din întîmplare prin prateri locului; li s-a dat misiunea să insulte și să scuip pe prizonierii. Au fost trimiși fotografi și operatori de film pentru a immortaliza scena.

*Adolf Hitler

Colonelul, în costum civil și cu ochelari negri în loc de monoclu, își observa agenții dintr-un punct ceva mai retras.

Evident, nu s-a putut prevedea că bravii rezervați însărcinați să supravegheze prizonierii, vor alunga cu paturile puștilor această haită de lepădături. Totul a fost relatat a doua zi în jurnale. Orice s-ar zice, e uimitor să constăți până unde au putut ajunge prusienii, care s-au ferit totdeauna de asemenea lucruri.

Paris, 13 iulie 1944

... Rușii se apropie de Prusia Orientală, americanii de Florența, în timp ce bălăla (debarcări — n.r.) continuă să se desfășoare furibund, precizând pierderi grele în zona capului de pod. În lipsă de idei noi, guvernul încearcă să însușie populației speranța în noile arme secrete. Pentru adopții mecanicii, utopia lui Bockold. Privește unor asemenea lucruri e totdeauna alarmantă. Nu trebuie să ignorăm acea completă lipsă de judecată care face masele orbe față de propria situație, adică du-le într-un soi de visare euforică.

Citesc în *Pariser Zeitung* un articol despre bomba zburătoare numită de asemenea « cine al infernului », — « Cînd și-a îndeplinit menirea — care constă în a distruge — ea se autoinicmeste ».

Stăpînul acestor cîini infernali va avea aceeași soartă.

Paris, 16 iulie 1944

... După amiază în La Roche-Guyon, la Speidel, care ne-a primit în micul său cabinet de lucru, situat în cea mai veche aripă a castelului, sub crenelurile normande. Era obligat să telefoneze dese, căci Kriebold, care se teme de o nouă debarcare, vrea să dispună de două divizii blindate, așa cum înțelege el și nu cum o reclamă situația. Conversații — între altele, asupra timpului care le va fi necesar germanilor pentru a trimite la plimbare aceste manechine de baracă de blici.

Acum — destul este cel care le impune ritmul și mi-am amintit cuvintele tatălui: « Nimic nu se va schimba, pînă ce nu ne va lovi o mare nenorocire ». Generalul, în schimb, părea încrezător, spunînd că eseuul meu asupra pîcii ar putea să apară în curînd.

Am mers apoi la Giverny, cu contele Podewils și cu Horst. Acolo am făcut o vizită norei lui Monet, care ne-a dat cheia grădinii pictorului. Heleșteul cu nuferi albi, cu sălcii plîngătoare, plopi negri, garduri de bambus și mici poarte chinezești pe jumătate ruinate; locul acesta își are magia sa. Orice peisaj umed și pastoral poate avea numeroase heleșteuri asemănătoare cu cel de aici, deloc adînc, întesat de plante acvatice, mărginite de trestii și de stînjenei — dar nădăd n-am văzut unul care să aibă alția sevă, alția sens, alția culoare. Un colț de natură printre altele mii și mii — înnoștat înși prin forța spiritalului și a operei. Stînta secolului dăruie și ea în această insulă al cărei artist a extras, ca dintr-o retortă cu vapori solare și prospețimi de unde, culori inedite. O mică apă stătătoare, asemenea unui ochi omenesc, reține universuri de lumină.

În atelierul cel mare, ciclul nufurilor albi, la care Monet a început să lucreze în al 75-lea an de existență. Se observă perfect alternanța creatoare de cristalizare și disociație, cu salturi geniale spre neantul albastru — muclăgăile de azur ale lui Rimbaud. Într-una din pinzele captale, la marginea unei țesături de lumină pură, un buchet de nenufari sinilii, mărunți de raze materiale.

« Alta — nu înfățișează decît cerul și norii; aceștia se reflectă în apă într-un mod amețitor. Ochiul presimte toată cutanța existentă aici, magistrata performanță

optică reprezentată de această sublimă descompunere, precum și zbuciumul dureros pe care-l implică, între fluxul gîltoare de lumină. Ultimul tablou este sfîrșitac cu lovituri de cuțit.

Paris, 21 iulie 1944

Atentatul a fost adus la cunoștință ieri seară. Situația, și așa extrem de prime-dioasă, intră într-o fază și mai critică. Autorul atentatului ar fi unul dintre conții Stauffenberg. Hofacker a pomenit cîndva acest nume în prezența mea. Faptul confirmă ideea mea că, la asemenea răscruci, cea mai veche aristocrație intră în luptă. După cît se pare, atentatul va atrage după sine masacre cumplite. Devine din ce în ce mai greu să păstrezi masca; m-am lăsat antrenat azi dimineață într-o discuție cu W; care a calificat evenimentul drept o porcărie incredibilă. Cu toate acestea, am demult convingerea că asemenea acte schimbă prea puțin lucrurile și, mai ales, nu rezolvă nimic. Am făcut de altfel aluzie la asta în Folezele de mormînd, descriindu-l pe prințul de Summyre.

După amiază, în micul nostru grup, s-a aflat că comandantul șef a fost suspendat și rechemat la Berlin. Cînd a sosit știrea din Bendlerstrasse, el a dispus arestarea tuturor SS-știlor și a tuturor celor din Sicherheitsdienst, apoi i-a repus în libertate. Nu înainte de a-l preveni pe Kluge, la Roche-Guyon, cînd a căpătat convingerea că atentatul a eșuat. « Iată ce vașăzică să ai pithonul în sac și să-l lași să scape » — cum s-a exprimat Prepedintele atunci cînd, cu toate ușile zăvorâte, discutau despre evenimente într-o stare de agitație extremă. Surprînzi de aspectul sec. « comercial » al afacerii nimic altceva, care să explice această arestare, decît un telefon la comandantul Marelui Paris. Fără îndoială, aici a acționat și grija de a nu expune mai multe capete decît era necesar. Dar scrupule de felul acesta sînt depășite, în fața unor asemenea forțe. Ca și cum am fi spălat voloci în singe ceea ce ne oprîm de atîrșia ani. Pe deasupra — șeful de stat major von Linstow, un incapabil perfect, care suferă de stomac și care a fost informat în ultimul moment, din cauza imposibilității tehnice de a se dispensa de el; acum poate fi văzut tîrîndu-se pe coridoarele Rafalelului, ca un suflet osîndit. Dacă măcar vechiul meu aspirant, Kossmann, ar fi devenit comandant, s-ar fi obținut de la el minimumul ce poate fi pretins unui ofiter de stat-major: să se verifice temeinicia informațiilor. Înșfîșit accidentul lui Rommel — din 17 — năruie unuic filon pe care se putea sprijini o asemenea întreprindere.

Îar vizavi — teribila activitate a Volkspartei-ului, abia cîntînt de această lovitură de berbec. Da, iată-ne edificați: nu se vindecă un corp în toată criza și nu se poate vindeca decît în ansamblu — nu doar un organ izolat. Chiar dacă operația ar fi reușit, am avea azi o duzină de furuncule pentru unuic, cu cîte o curte marțială în fiecare sat, pe fiecare stradă, în fiecare casă. Treceam print-o încercare îndreptățită și necesară și aceste angrenaje nu funcționează în sens invers.

Paris, 22 iulie 1933

Din Hanovra îmi telefonează generalul Löhning, spunîndu-mi că la Kirchthor totul e-n ordine. Imediat după asta, Neuhaus îmi comunică groaznică noștire: ieri, în drum spre Berlin, Heinrich von Stülpnagel și-a tras un glonte în cap, dar a greșit și și-a pierdut vederea. Faptul trebuie să se fi petrecut chiar la ora la care mîi invitate să cinez cu el, pentru a mai filozofa puțin. O trăsură mărunță, care-l zugrăvește deplin, este că s-a gîndit, în acest vîrtej, să comandaze de invitația.

Încă odată — ce victime! Și exact în aceste cercuri restrînse de ultimi cavaleri, de spirite libere, de inși care gîndesc și sînt mai presus de mohorîtele pasiuni ale

maselor. Cu toate astea, consider că aceste jertfe au însemnătatea lor, deoarece ele deshid un spațiu iăuntric și împiedică națunea să se prăbușească pe de-a întregul, năruindu-se ca un bloc în genurile amănitoare ale destinului. Dar orbii îi detestă pe cei ce trudes pentru ei la facerea luminii.

Paris, 23 iulie 1944

Prima întrebare a generalului, cînd s-a trezit orb, privea pare-se, organizarea spitalului militar: vroia să știe dacă medicul șef e mulțumit. Infirmeriile, care sînt totodată gardienii săi, îl țin deja izolat, ca la închisoare. M-am gîndit la discuția noastră de la Vaux, în preajma cîmînului; am vorbit atunci despre stoicism și am spus că poarta morții rămîne veșnic deschisă și că, pe un asemenea fundal, e posibil să acționezi cu hotărîre.

Complete lecții primim uneori!

Paris, 30 iulie 1944

Un ropot de ploaie m-a făcut să petrec cîteva clipe în muzeul Rodin, care, de altminteri, nu-mi place cîtui de puțin. Unde ale mării și ale amorului; arheologii erelor viitoare vor regăsi poate aceste statui, chiar sub stratul de tancuri și de torpile aeriene. Lumea se va întreba cum au putut fi alți de apropiate asemenea obiecte — și se vor elabora ipoteze subtile.

Paris, 31 iulie 1944

Max Valentiner s-a întors din Lyon. Se pare că în Midi se întinde o adevărată țară a Lemurienilor. Ne-a vorbit despre o femeie aflată de patru luni la închisoare. Doi zbirii din Sicherheitsdienst se întrebau ce să facă cu ea: nu fusese amestecată în istoria pentru care o arestaseră — «S-o împușcăm împreună cu ceilalți — și-am scăpat de ea».

Saint-Dié, 17 august 1944

Într-o cazarmă ce se cheamă, pînă acum cîteva zile, «Caserne Witzleben» și căreia i s-a schimbat numele. Noaptea am visat ceva, cu o intensitate extraordinară, un vis în care nu numai formele, ci și culorile deveneau dense, ca într-un ochean răsturnat. Mă aflu pe o scară de marmură, pe treptele căreia șuierau șerpi. Seara, cu K... , la Hotel Moderne. A adus cu el pe un camarad care ne-a relatat cum s-a desfișurat evacuarea Parisului. Ordinul expres dat de Kniebolo, de a zvrili în aer podurile Senei și a lăsa în urmă numai ruine — n-a fost executat. Se pare că printre spiritele curajoase, care s-au împotrivit acestei profanări, prietenul meu Speidel s-a găsit în primele rînduri, alături de Choltitz.

Saint Dié, 28 august 1944

Viața aduce cu o tulpină de bambus, ale cărei noduri se înălțau într-un ritm regulat, înălțându-i astfel rezistența. Revin mereu asemenea momente prin care simpla înaintare în timp, îmbătrînirea deci, se dezvăluie drept un sistem de elemente compozite, ce se vor îmbina în punctele unei unități necesare. Sînt zile de naștere într-un sens mai înalt al expresiei, maturizări, diferențiate de simpla îmbătrînire. În moarte, totalitatea vieții se îmbină pentru ultima oară, înainte de a rodi fructele eternității.

Seara, la Președinte, îmi confirmă că Kniebolo a dat ordin ca Parisul să fie prefăcut în ruine, ceea ce corespunde perfect cu spiritul său, totalmente orientat spre di-strugere. Probabil că el este omul care a comandat cele mai multe asasinat și ani-

hilări globale din întreaga istorie. A trebuit, firește, să-i precedeze o degradare a omului și o pierdere de substanță sacră. Aceste genii de hienă și de vulpi apar numai atunci cînd le miroase a hoituri.

Saint Dié, 2 septembrie 1944

Exerciții pe un mormînt. Capitanul de cavalerie Adler se întoarce de la o conferință la Cartierul General. A luat cuvîntul însuși Himmler. Ar fi fost momentul să recurgem la duritățile. Cu o zi înainte, un subofiter dezertor a fost readus la batalionul său, care făcea exerciții în curtea cazarmii. S-a procedat neînfrizată la judecată, omul a fost pus să-și sape groapa, a fost împușcat, s-a auzit răsunet pămînt deasupra și a fost bătătorit cu grijă. Apoi — exercițiile au continuat, ca și cum nimic nu s-ar fi petrecut.

Nici vorbă — unul din cele mai sinistre fapte pe care le-am înfrînt în această lume de hingerii și casapi.

Kirchhorst, 20 octombrie 1944

... Am aflat de la Cartierul General că am fost pus în disponibilitate. S-ar părea chiar că cei de la Berlin au fost doosebit de grăbiți în a mă îndepărta în acest mod. Nu-mi rămîne acum decît să mai lucrez puțin aici unde mă aflu, ca pe o navă ce s-ar scufunda înecut cu înecut sau ca într-un oraș asediat în care jertfa este oferită mai departe pe altare pustii. Ce noroc că orice speranță de publicare s-a năruit! Munca devine cu atît mai necesară, cu atît mai gratuită. În acest fel s-ar purcede la cizelarea unor cupe de cristal, pentru a le înălța către soare mai înainte de a fi auzirite în mare.

Am aflat din oraș că raidul de alăltăleri a costat viața multor persoane. Cei mai mulți au pierit strivîți de mulțime la gurile adposturilor. Se pare că în momentul în care «pomii de Crăciun» s-au desfișurat, o teroare animalică a pus stăpînire pe mase; femei, bătrîni și copii au murit sufocați. Sînt și unele adposturi în care se coboară pe scări înguste. Unii încăleau peste rampe prăbușindu-se peste cei înghesuiți pe treptele de jos. În căderea lor oameni și fișe frîngeau unii altora vertebrele gîtului. Harry observase una din aceste guri ale iadului; pînsetele și suspinele aceluia puțin se auzeau pînă departe în liniștea nopții.

Kirchhorst, 28 octombrie 1944

... Lectură: din Léon Bloy: jurnalele intime, apoi «Sudoare de sînge» — o descriere a aventurilor sale ca francitor, în iarna 1870—1871, cea mai mare parte născocite, probabil. E un fel de preludiu la lumea partizanilor și machisazilor, așa cum ne apare astăzi. Nu există atrocități pe care autorul să nu pună în sarcina germanilor. Dar Bloy îi prezintă chiar pe eroii săi mulțindu-și adversarii cu satulul sau cu sticle ciobite, turnînd gaură pe ei și dîndu-le foc, profanîndu-le cadavrele — și așa mai departe. Se ajunge la niște orori vrednice de tanzanii. De pildă, o femeie îi dă unui colonel german să mănînce din propriu-i fiu, pregătît în diverse feluri culminînd cu inima umplută. În zonele acestea, Bloy se înfrunde stîrns cu Kniebolo, semenul său întru cele jositice. Ambii răspîndesc pretutindeni un iz de dejecții — însă Bloy este asemenea unui copac ale cărui rădăcini se adîncesc în murdărie, pentru a izvedi, pe cîngile cele mai de sus, fiori sublime. Interesul pe care mi-l inspiră, oricît mi-l fi de odios în anumite privințe, demonstrează în ce măsură m-a îndepărtat munca mea de sentimente șovine.

Kirchhorst, 30 noiembrie 1944.

... O scrisoare de la Ina Speidel, fiica generalului. Îmi scrie că Horst a fost arestat și el, la 29 octombrie. Cercul de vechi cavaleri ai Sfintului Gheorghe și de Rafaeliți se îngustează mereu — unii atrinși în ștreang, otrăviți, întemnițați, alții, risipiți pe ici pe colo, sub supravegherea agenților, pînăți îndeaproape.

Kirchhorst, 1 ianuarie 1945

... Petrecut ajunul anului nou cu Perpetua, Hanna Menzel, Fritz Schults și Hilde Schoor. Anul a debutat cu o alocuțiune a lui Kniebold, adică înfrăcînat în spiritul urii și al concepțiilor caliste. Groazănică această coborîre spre zone mereu mai întunecate, această fugă meteorică tot mai departe de sfera minții. Neant nu poate decît să se extindă neconținut din aceste genuni, făcînd să izbucescă din ele fîlcări.

Gînduri de Anul nou: ne îndreptăm spre virtuții din inima abisului, spre o piere aproape sigură. Se cuvine deci să fiu pregătit, să mă înarmez lăuntric pentru trecerea pe celălalt tărîm, tărîmul luminos al eului fără constrîngere și fără libertate, dar plin de consimțămînt intim, de blîndă așteptare la pragul nelămurit. Bunuri, averi — se cer părăsite fără umbră de regret. Ele n-au valoare decît în relație cu celălalt tărîm. Trebuie să mă deprind cu imaginea acestui noian de mănăstire, rod al anilor de maturizare — mistuindu-se în vîlvății. Atunci va dăinui doar ceea ce n-am conceput și n-am făurit pentru oameni: eul autorului, în esența sa, lată ce-mi rămîne pentru marea călătorie în afara timpului. Același lucru cu ființele și obiectele de care mă despart; ceea ce este autentic, de obîrșie divină, în relația dintre noi, e absolut indestructibil: profunzimea sentimentului meu față de ele. Cea mai fierbinte îmbrățișare nu-i decît simbolul, imaginea acestei legături nepieritoare — acolo vom fi una, în sinul matern, refractar la descompunere, iar ochiul nostru nu va mai fi dependent de lumină, va fi în lumină. Și încă ceva: dacă mi-a mai rămas o datorie de împlinit, aici, pe pămînt — știu, fără umbră de îndoială, că voi avea parte de răzgul trebuincios. În cazul acesta, înșei primejdiile îmi vor fi utile. Mă duc, așadar, să-mi strîng bagajul și să fiu gata să răspund la apel.

Kirchhorst, 1 mai 1945

... La Radio s-a anunțat aseară moartea lui Hitler, nelămurită, ca atîtea alte împrejurări ale existenței sale. Aveam impresia că omul ăsta, ca și Mussolini, nu mai era decît o marionetă pe care alte mîini, alte forțe o acționau. Bomba lui Stauffenberg nu i-a curmat firul vieții, dar i-a spulberat nimbul magic; era deajuns să-l auzi glasul, ca să-ți dai seama. Presimțisem de la început că se va produce o atare tentativă, că influența acestui act nu se va putea exercita decît după eșecul său. E ceea ce am încercat să demonstrez pe larg, în personajul prietelui de Summyre, în 1939.

Se pare că individul s-a otrăvit. Asta contrazice viziunea de care-mi vorbea Ziegler la Paris, prin 1942 pare-mi-se. Soția lui l-ar fi zărit zăcînd într-un ungher întunecat, cu gura șiroind de sînge. Cu ani în urmă, într-un moment de clarviziune astrologică, ea avusese revelația incendiului care a mistuit marea dirijabilă la Lakehurst.

Kirchhorst, 4 mai 1945

... Oaspeți la prînz — doi foști deținuți în lagărul de la Berlin. Unul dintre ei cu o față pergamentoasă, pielea maculată de accese violente, arsurile alterînd cu

degerăturile. Fusese internat încă din 1939 și avusese în anii din urmă funcția de ajutor de bucătar, poziție privilegiată, care-i salvase viața. L-am rugat — întrucît trecuse printr-o serie de lagăre — să-mi dea unele amănunte. Lumină vie care scaldă în prezent aceste locuri, alungă zvonurile vagi. Ea reliefașă detaliile descompunerii, jonicia practicilor, cele mai jalnice victorii ale economiei. Lumină dezvaluitoare, în mod necruțător, în timp ce zvonul lasă auditoriul la latitudinea de a-și făuri o imagine obiectivă totuși, orlîd de sinistru ar fi.

M-am adus aminte de Manz, care a stat acolo un an și care, chiar la un chef între prieteni, se limita cu strîcțe la aluzii ceoșase. Aluziile le pot nega, la o adică — pe cînd detaliile — nu, într-o zi, cum ședeam reușiți în tîină la «Rafael» într-una din conversațiile noastre obișnuite — l-am văzut ridicînd degetul «Să nu spui nimic, niciodată!» — că și cum ar fi simțit urdînd în el, din adîncuri, ceva de nemărturisit. Aceste cuvinte au retezat brusc convorbirea vicală — ca țîpîțul unei cucuvi.

Kirchhorst, 23 mai 1945

O noutate comunicată prin Radio: Himmler, care umbra travestit, a fost arestat. Poate că era pentru prima dată cînd nu se travestise: șeful suprem al SSului bălînd drumurile, în chip de milog. Sic transit gloria. Cînd l-au reținut, a sfîrșit în dinții un mic tub cu acid cianhidric, pe care-l ascundea în gură. Astfel de bomboane trebuie să facă parte din echipament, din strictul necesar al stăpînilor absoluți, care nu se mai dau înlături de la nimic; am înțeles asta, din capul locului. Ceea ce mi s-a părut întotdeauna straniu la insul cu pricina, a fost faptul că mîroșea a burghezie cale de o poștă. Sîntem incitîți să presupunem că o ființă care trimite la moarte mii și mii de oameni, trebuie să se diferențieze în mod evident de restul umanității, să fie așezată de o strălucire forțată, de o splendoare diabolică. În loc de asta — dai peste una din acele fizionomii pe care le poți întîlni în orice oraș mare, cînd cauți o cameră mobilată și te pomeniești că-ți deschide ușa un inspector ieșit la pensie. Această ciudătenie denotă, pe de altă parte, cît de adînc s-a cuibărit răul în instituțiile noastre, — progresul abstracțiunii. Dîndăruț oricăruia gîhșeu se poate ivi propriul nostru călău. Astăzi — el ne înmînează o scrisoare recomandată, iar mîine — condamnarea la moarte. Azi ne perforază bilețul de tren, mîine s-ar putea să ne găurească țeasta. El execută ambele operații cu aceeași mîgăla, cu aceeași conștiință a datoriei. Cel care nu-l observă din timp în sălile de așteptare ale gărilor și în sursul profesional al vînzătoarelor ambulante — acela trece prin lumea asta ca un ins incapabil să deosebească o culoare de alta. Această lume n-are doar niste zile sau niste perioade de teroare, e o lume cumplită, de sus, pînă jos. Merită să examinăm de asemenea următoarea reflecție: ideile bombastice, hidroșene cotidiană a unor astfel de figuri, trădeză rolul lor subaltern în imperiul răului. Gîndul că mii de ființe părăsesc această viață pentru că d-l. Himmler e acela ce mînuiește pîrghia aparatului de distrugere, trebuie situat în aceeași categorie cu iluziile optice. Cînd a nins toată iarna, e deajuns pasul unui iepure pentru a declanșa o avalanșă.

Nu cunoaștem fața cealaltă a lucrurilor. În clipa cînd victima trece de porțile splendorii, își uită călăul; acesta rămîne în urma, printre fantasmalele unui univers al teroarei, cerber încătușat în stralele timpului.

În românește de DAN DEȘLIU

MOMENTE SEMNFICATIVE DIN OPERA DE TRADUCERE A LITERATURII UNIVERSALE

Această retrospectivă prezintă câteva sunete fundamentale ale liricii de pretutindeni, — izbinzi remarcabile ale operei de traducere în românește. Numerele viitoare vor aduce în discuție alte tălmăcirii remarcabile, de proză, critică literară și filozofie, definitorii pentru experiența de 30 de ani acumulată în acest domeniu.

OVIDIU

Dintre sucorii latini care s-au înscris pentru eternitate în cultura literară universală, constituind modele pentru posteritate, Publius Ovidius Naso ne-a fost dintotdeauna cel mai apropiat, ca cel dintîi cîntăreț al meleagurilor și firii strămoșilor noștri dacogeți. Așa se explică faptul că a deșinut în tradiția umanistă și culturală modernă a țării noastre un loc de frunte. Printre ilustrii înaintași care au încercat de bună vreme tălmăcirii ale elegiilor tomitane se numără B. P. Hasdeu și St. Virgolic. În secolul nostru cărturari și dascăli de mare prestigiu, precum I. Valaori, C. Papacostea, G. Popa-Lisseanu, C. Balmuș, Al. Graur, au excerptat, comentat și tradus piese reprezentative din opera lui Ovidiu, atît pentru generațiile de studioși cit și pentru publicul larg.

Momentul cel mai însemnat pentru resuscitarea operei și personalității poetului latin se integrează în politica culturală a regimului nostru. Sărbătorirea celor două milenii de la nașterea lui Ovidiu, în 1957, a marcat începutul unei activități deosebit de rodnică și entuziaste a unor inspirați tălmăcitori și interpreți pentru actualitate ai operei ovidiene. Opera sa cea mai cunoscută, *Metamorfozele*, a fost redată în mai multe versiuni, M. V. Petrescu a dat o tălmăcire fragmentară, în metru modern (E.L.U. 1959), în timp ce Ion Florescu, traducător și al operei aulice, *Fastele*, a realizat prima traducere integrală în metru original, de mare acuratețe și har poetic (Ed. Academiei, 1959). Menționăm la loc de cinste și traducerea în proză a lui David Popescu, în două ediții, 1959 și 1973, la Ed. Științifică. Elegiile-scrisori din Tomis, acea tulburătoare mărturie a suferințelor poetului exilat, au stimulat în cea mai mare măsură nobila emulație a tălmăcitorilor noștri contemporani.

Putem afirma că, *hic et nunc*, a fost pusă în drepturile ei o operă și o atitudine poetică îndeobște minimalizată și neînțeleasă de moderni: Ovidiu este un poet al suferinței umane, nu numai un manierist al alexandrinismului. Datorită acestei optici, versiunile realizate de contemporanii noștri sînt printre cele mai importante din posteritatea operei ovidiene. În tălmăcirea integrală a elegiilor, publicată în două ediții, sub titlul *Epistole din exil*, în 1957 și în 1966, Eusebiu Camilar a căutat echivalențe destul de libere și modernizante în raport cu necesitățile metrice și motivației poetice originale.

Teodor Naum, traducătorul încercat al odelor catulene și teo-critice, s-a întrecut pe sine în tălmăcirea și actualizarea *Tristelor* și *Ponticelor*. O primă versiune publicată în 1957 (Editura pentru Literatură și Artă) a fost revizuită și reformulată poetic la recenta apariție din 1973, într-o monumentală ediție la Ed. Univers. Datorită unei atențe și exigențe cîntării a sintagmelor textului latin, datorită unei inspirate algerii de corespondențe prozodice și semantice pentru limba română, Teodor Naum izbuteste să obțină în traducerea sa feridite consonanțe cu nivelele valorice ale textului original. Măr-

turisdință că «vrea să salveze cît mai mult din textul ovidian, și să redea cîte ceva din trăsăturile esențiale» T. Naum încearcă o echivalare, incunată de succes, a hexametrelui din distihul elegiac cu un vers iambic de 14 silabe, urmînd pîda acelor înaintași de seamă de care aminteam, din secolul trecut, cei dintrîi tîlmăcitori în limba modernă ai elegiilor tomitane. Așa se face că cele mai reușite piese ale ciclurilor originalului latin, capăt în versiunea din urmă relieful ce li se cuvine.

Din Triste, citim, cu aceeași emoție ce ne-ar provoca-o cadențele originale, piese ca: «Cea din urmă noapte la Roma», «Poveștile cu oameni schimbăți în alte chipuri», veritabil testament poetic. «Poveștile vieții mele» ori «Iarna în țara geților», acel prețios document despre stări strămoșești ce ne face să regretăm nepăstrarea poemului scris de Ovidiu în chiar limba țării co-l adoptase fără voia lui. La fel de fidele valori originale nu apar și echivalările epistolelor adresate de poet prietenilor Sextus Pompeius, Messalinus, Fabius Maximus etc. din Pontice.

ALEXANDRU CIZEK

PETRARCA

În stadiul actual al limbii noastre literare, cînd efortul de «împămintenire» a marilor valori lirice universale împlinesc mai bine de un secol, adevăratele traduceri de poezie, traduceri majore, sunt chemate să analizeze divorțul dintre forma expresiei (stilul ca tezaur personal de figuri și metafore, ritmul și rima, formele fixe etc.) și substanța conținutului unei opere (idei, sentimente, viziuni etc.) și să afirme un spăntie paradox: originalitatea unei poezii traduse, valoarea ei în sine, e cu atît mai mare cu cît fidelitatea ei e mai pronunțată. Cu alte cuvinte, numai o tîlmăcire care biruie, pentru ea însăși, suma de obstacole conștiente ale originalului devine o operă vie în cadrul noul limbii în care e transpusă. Ceea ce presupune adăruarea la arta poetică a modelului și, în același timp, forța creatoare a traducătorului, vocația sa poetică.

«Canțonierul lui messer Francesco Petrarca» tradus recent de Eta Boeriu (Editura Dacia, Cluj, 1974) ilustrează cele spuse mai sus.

După izbînda reputată cu «Divina Comedie» (în care problemele de bază erau multile: vastitatea și specificitatea lexicului și, dincolo de el, a filozofiei implicite, forța vizionară, fluența enciclopedică, tehnica savantă a terținei, suflul impetuos care sula treptat de la concretul imaginilor terestre la abstractul determinărilor celeste, etc.), de data aceasta Eta Boeriu și-a verificat capacitățile deosebite în cadrul unor forme fixe (sonetul, canțona, sextina) dintre care numai sonetul se mai bucură azi de adeziunea unor poeți. Traducătoarea trebuia să învingă anacronismul acestor forme, infuzîndu-le un palpit nou, al zilelor noastre, reabilitîndu-le: să facă, cu alte cuvinte, operă de «împămintenire» a unor forme ritmice pentru care tradiția noastră poetică nu avea echivalent. Canțona cultivată de Petrarca (strofă de 15 versuri, rime dispuse: abbaabbaabbaabba) reprezintă, adesea, un adevărat tur de forță, în care fluența, firescul suflului liric trebuie să nu se împiedice în zăgăzurile de rime care-l asigură recurența. Sextina, simplă sau dublă, cu cele 6 cuvinte finale ce revin obligatoriu în fiecare strofă, constituie de asemenea o probă ce trebuia salvată de aerul artificial al unui simplu exercițiu. În fine, sonetul, mult mai familiar nouă, trebuia întors spre tipul clasic, în care corpul catrenelor întîrșine o variație dialectică cu cel al terținelor, în care figurile de stil alternează cu declarațiile directe, descrierile cu dialogurile, discursul rotund cu formulările eliptice.

Reușita Etei Boeriu este deplină. În sonete, ea a izbucnit o impresionantă unitate de ton, care vine, fără îndoială, din caracterul primordial al emoției lirice: pasiunea poetului, oscilînd între extaz și disperare (fie că o cîntă pe Laura vie, fie că celebrează amintirea ei), se simte tot timpul ca un fel de substanță limpidă, pentru care tiparul prozodic pare înnăscut. Îngambamentul, pe care traducătoarea îl utilizează mai mult decît originalul, a asigurat tîlmăcirii un zvelnet al frazei, o săltare din cadrul prozodic fix, care o apropie de sensibilitatea noastră. Respectînd dispoziția rimelor în catrene, dar luîndu-și libertatea de a le manevra după necesități în terține, ea a șlefuit fiecare sonet, ca pe o adevărată bijuterie. De aici, impresia de spontan și firesc: avîntul liric nu este deloc sugrumat de ultimul vers: dimpotrivă: el pare a fi creat pentru o anumită durată, se rezolvă de fiecare dată în final, asemenea unui val care-și încheie desinul risipindu-se pe plajă, cu o creșterea minuscule, abia audibilă.

În canțone, virtuțea esențială a traducătorii este amplitudinea respirației lirice: o imensă strofă navighează ca o masă de apă plină de vîluri și de imagini strălucitoare, pentru a naște apoi din ea pe cea următoare, care-i preia mișcarea și forța.

Una din cele mai importante calități ale acestei traduceri mi se pare a fi — oricît de banal ar părea — petrarchismul ei: echilibrul definitoriu între imagine și concept, între emoție și simbol, între spontanitate și cultură. Restituirea românească a întregului «Canțonier» nici nu era de conceput fără a ogîndi cu fidelitate virtuțile și limitele ce caracterizează acest lirism erotic, în care chipul fîrșii iubite e neconștient solicitat de substitute livresci, emoția mereu filtrată prin artificii unei retorici prodigioase, simbolismul subțiat uneori la simpla alegorie. Chiar dacă, în general, traducătoarea pune în surdina oarecum accentele prea apăsate pe care Petrarca le scoate

din adeziunea lui la mitologia și filozofia platonică, gândirea marelui poet ne este restituită în întregime, hrănică de sevele culturii timpului său; așa cum se vede în acest sonet (CLIX) în care filiația platoniciană a primei strofe e pusintal atenuată (In qual parte del ciel, in quale idea/era l'esempio onde natura tolse/quel bel viso leggiadro, in ch'ella volesse/mostrar qua giù quanto lassu potea?):

Din ce tărâm de cer, din ce idee
s-a inspirat pentru-al ei chip natura
cînd zămisindu-l ne-a vădit măsura
a ce e-n stare-n ceruri sus să dea?

Ce nimfă la izvor, în cîrîng ce zeie
cu păr de aur și-o ivit făptură?
Și ce virtuți, din care una, pură,
dă morții drept prilej ca să mă iele?

De n-ai văzut privirea ei cînd plinul
de foc și-l varsă și-mprejur privește,
inger să vezi nu și-a sortit destinul.

Nu știi cum Amor mingie-ori lovește,
de nu știi cît de dulce i-e suspinul
și cît de dulce rîde și vorbește.

Nici o încercare de arhaizare a limbajului (tenație care pe alții i-ar fi sedus, poate) nu vine să îngreuneze accesul la o expresie care, prin lexic și topică, se menține întotdeauna la nivelul unui rafinat gust modern. În traducerea magistrală a Ecet Boeriu, messer Francesco rămîne îndrăgostitul etern: acela care nu poate fi el însuși decît vorbind în cel mai frumos grai al poporului și veacului care-a scutit.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

VILLON

Desigur nu despre François Villon, cel dintîi (dacă nu-l socotim, poate, și pe Ovidiu tomitanul) dintre poeții damnați, de luciferică origine, obîrșie a unui întreg neam de poeți, prezent, precum murmurul mării și aerul ei chiar în locurile unde ochiul n-o vede, în

opera mai tucuror marilor noștri stihitori moderni, de la Macedonski și pînă la Argehezi, nu despre Villon prea-tulburatul, rob al unei măstere zodii, nu despre Villon cîntărețul de cîntece golarde, alcătuitorul de servile « envois »-uri, zeflemistul în fața morții, mandolinistul de geniu, nu despre el va fi vorba în aceste cîteva rînduri, ci despre miraculoasa conjuncție peste veacuri dintre poetul francez și călmăcișorul său român, Romulus Vulpescu. Pară într-adevăr ciudat, că, în pofida faptului — cred că îl pot numi incontestabil — că a fost cunoscut, cum spuneam, de mai toți poeții noștri moderni (și dacă n-ar exista măcar o formă și expresă a lui Anton Pană că nu cunoștea « limbi din cele poleite », am fi gata-gata să credem că autorului « Poveștii vorbii » și al « Îndreptătorului bețivilor » nu-i erau străine « Balada zicalor » sau « Balada sugubeață de crîșmari » așa de pușini traducători de poezie — și în literatura noastră n-au fost pușini, și nici de mina a doua — s-au isplîit să-l îmbrace în haină românească. Au trebuit să treacă peste 450 de ani de la prima ediție franceză pînă în 1940 cînd în editura Fundațiilor (după unele apariții în revista aceluiași) vede lumina tiparului volumul selectiv de *Balade* în traducerea Zotei Verbecanu. Acestuia îi urmează, în 1956, traducerea lui Dan Botta apărută la ESPLA, cea dintîi traducere integrală a celor două « testamente » ca și a celorlalte poeme « recunoscute ca autentice », și, în sfîrșit *Opurile magistrului François Villon, adică Diata mare și Lăsată, Adaosul, Jergul și Baladele*, în românește de Romulus Vulpescu, Ed. Tineretului 1958, cuprinzînd o substanțială selecție a versurilor din cele două Testamente și din *Balade* și, în plus față de versiunea Botta, și la rîndul ei pentru prima oară în românește, o selecțiune din baladele în « jargon ».

Înfruntînd riscul de a părea tehnicist, vom menționa întîi imensul bagaj (Vulpescu ar fi spus, poate « bogatul tarhat ») de lexic cu care s-a înarmat, înainte de a porni la drum, traducătorul. Și e totuși, o precauție esențială: spre a alerga într-un raliu automobilistic trebuie întîi și întîi o mașină puternică și perfect pusă la punct; mîștră pilotului abia de aici încolo poate purcede. Or, scori bagaj — francez și român — e cu adevărat luxuriant. Îndrăzneala traducătorului de a folosi cuvinte românești din toată aria geografică și istorică a limbii își are secretul izbînzii nu numai în bunul gust în alegerea « cuvîntului ce exprimă adevărul », ci și într-o deplină, profundă cunoaștere a nebulănt de bogatului nostru fond lexical. Cităm absolut la întîmplare: « Căci nu s-a fost bărbat născut / Să nu-mi dea-tregul lui avut / (Pe urmă se căiau ca tonții) / Măcar să-i vind ce-atunci n-au vrut / Și-azi nu vor — geaba, bagabonții » (*Jelenia preafrumosei armurieri*); « Frumsețe calpă, scump îmi vinzi ce-ți cer, / Răsfăt făcîrme nării tîi îmi par / Avani la mistuie ca asprul fier, / Nu-mi ești și-n înșosire soră doar » (*Baladă a lui Villon la ibornica lui*). A se remarca, o dată cu schimbarea fondului lexical (« tonții — geaba, bagabonții », « Frumsețe calpă — Avani », « asprul fier ») și schimbarea de tonalitate (*enjambement*...) « îmi par / Avani... » își are și el contribuția lui) ce se produce, de la badineria (amară, firește) de mahala, pînă la tristețea hieratică a cavalerului neubuit. Scăpînd pe meșteșugul lui, Vulpescu își impune

de bunăvoie toate rigorile de formă ale versului, oferindu-ne, ca de pildă în citata *Jelanie*, întreg acrostihul François-Marthe-Villon, precum și toate (nu mai puțin de 28) monorimele în *r* ale originalului. Am zis că își impune rigori, dar cred că n-am zis bine. Vulpescu are grația unui gimnast la bare fixe, iar rigoarea se prefacă, la el, într-o adevărată voluptate: în «Balada adevărilor potrivnice» asonantele «faim / ennemi / fain / endormi / felonie / peureux / renie / amoureux» devin în românește: «hămesit / vrăjmas / adormit / imas / cavagi / necinstit / obra / iubet». Într-o deglășare aproape ludică, de parcă ar fi fost de cînd lumea scrise în românește. Și așa se face că imensul travaliu depus fără îndoială în elaborarea lucrării ajunge pînă la noi curat de orice scriitură de efort — cu atîta cochetă prețiozitate doar cită e nevoie ca să se vadă că e vorba de o petrecere de cărturar:

«De jungă să oivă parte și de lance,
De bîdă noduroasă și de spață,
De paloș duravon, de cîrlig de conge,
De ghiont cu ghioagă-n ghinturi ferecat...
Să-i hăcuie, să-i jeliu la pungă,
Să-i spintecă, în inimă să-i împungă,
La beregă să-i sîngere puțin:
În beciori de Ghehenă să ajungă
Cîșmării care toarnă apă-n vin».

Sînt, acestea, doar o consemnare într-un moment de bilanț, cînd ne făgăduim pe curînd (și ne certăm că n-am făcut-o pînă acum) o amplă și meritată analiză în traducile paralele. Poate că atunci, cu acel prilej, ne vom învîdnică la o analiză comparată a celor trei versiuni, vom stăruia asupra bogăției și savoarei aparatului critic — mai degrabă o spirituală și erudită voce «in off» care ne însoțește de-a lungul lecturii — al scrierilor Vulpescu și vom deplînge, iarăși, și cu atît mai mult, neînțeleptul obicei al editorilor noștri de a nu ripăi, cum se cuvine, aparatul în subsol, ci de a-l ascunde, vorba lui Demostene Russo, ca pe «une partie honteuse» la sfîrșitul cărții; poate că tot atunci vom semnala, la galbenul împăritești ai traducătorului, și clișee zîmși lipsă: «Sînt inima-și ce stă» (*Divanul*, p. 38) e o cacofonie necerută de original; cuvîntul sugerat de punctele de suspensie («Cuprînsa solduri, și-acea... ță, / Stînd între pulpe dolofane / În grădinita ei drăguță» — *Jelanie preafumosei*, v. 506 et pass) nu traduce pe *sodinet*, ci... dimpotrivă: «întîndu-și-o» (*ibid.*, 46) nu e argotic, ci pur și simplu familiar, iar «sanchi» (*ibid.* 49) de asemenea: el figurează și în Creangă: «m-am dus pe coclauri să-i aduc, sanchi, copil de suflet» (*Povestea porcului*).

Miezosă, autentic în spiritul și în litera el, poezia lui Villon în versiunea Vulpescu va rămîne o carte de referință în literatura românească de traduceri.

RADU ALBALA

CAMÕES

Cele două cărți despre a căror versiune rămănească va fi vorba în rîndurile următoare sînt, așa cum se știe, operele fundamentale ale spiritului iberic, valorînd fiecare cît o întreagă literatură. Apărute la o distanță de numai douăzeci și cinci de ani, formează o unitate indestructibilă: acolo unde se încheie una, începe cealaltă, cum a observat Măruțu, adîugînd că fără Camões n-ar fi existat Cervantes. Amîndouă sînt opere de sinteză a curentelor artistice și ideologice ale veacului al XVI-lea, rod al pătimirilor unor experiențe personale multiple și dramatice. Una privește spre trecutul de glorie, cealaltă surprinde deopotrivă gloria și mizeria, într-o viziune umoristică de o mare modernitate.

Dacă nimeni nu se îndoiește că *Don Quijote* este primul roman modern, în schimb a vorbi despre modernitatea *Lusidel* pare un nonsens. În ce măsură ar putea fi considerată modernă o operă aparținînd unui gen convențional, epopeea tîrzie din epoca Renașterii? Cervantes inaugurează, desigur, un nou gen literar, pe deplin conștient de inovația sa artistică, depășind cîteodată prin parodie și integrare într-o nouă viziune literară toate genurile epocii, pe cînd Camões, la prima vedere, nu-și propune decît să reînvie epopeea de tip homerice preluîndu-i cu deplină seriozitate structura și tehnica, încercînd să atingă astfel idealul umanist de emulație cu autorii antici.

Căltorile fără precedent ale portughezilor invitau la o comparație cu cele ale lui Ulise, ale argonautilor și ale lui Eneas, iar fapte de arme cu cele ale grecilor și troienilor. Camões a triumfat acolo unde alții au suferit eșecuri (să ne gîndim la *Françiscu* lui Ronsard) în primul rînd pentru că realitatea portugheză pe care o toarnă în forme vechi posedă o vigoare incomparabilă în contextul epicii. *Lusido* este epopeea modernă cea mai vie și mai complexă pentru că posedă caracterul istoric cel mai pronunțat, deosebindu-se net de celelalte poeme epice ale Renașterii, care sînt fie romane cavaleriste versificate (Boiardo, Ariosto), fie încercări de a evoca măreția trecutului creștin recurgînd al alegorii danteșce (Tasso). *Lusido* e un poem modern prin ideologia renașcentistă (paneroticismul, bunăoară, este o rațiune profundă a miraculosului păgîn), prin realismul ce se opune neverosimilității din epopeile antice, un realism încărcat de vibrații personale prin care este depășită frumusețea rece a construcției, menită unui studiu de pură arheologie literară, prin funcția nouă a miturilor vechi, care nu sînt simple alegorii, ci antropomorfizări ale forțelor vitale, prin triumful *orgollos* al muritorilor asupra zeilor. Semnificativ în acest mîz se pare este faptul că păscaul originar este pototiv luminos, fără umilități sau reumușcări, ca un drept al omului la autodeterminare, în cadrul aceleiași concepții umaniste împărțite și de Cervantes, al cărui roman a putut fi considerat din acest punct de vedere ca primul mare protest literar împotriva alienării umane (Américo Castro). În sfîrșit, proslăvirea eroului individual, caracteristică epocii antice, face loc proslăvirii eroului colectiv: «Cînt armele

și pe bărbăți care, / din țărmii apuseni Lusitanii, / pe nebrădată
pe corăbii mare, / trecură de ostrovul Taprobani / prin războiri
și prin primejdii rare / cum nu îndură oamenii cu anii. » Sînt evocați
toți eroii istoriei portugheze, și Vasco da Gama nu e decît arhetipul
lor. În acest sens, titlul *Lusiada*, pentru *Os Lusíadas* (Lusitanii), cu
coastă justificarea traducătorului (încetățenirea terminației «ada»
ca terminatie epopeică specifică, aflat prin *Iliada* lui Homer, etc și
prin *Igionida* lui Ion Budi Deleanu), schimbă totuși accentul, nemai-
găduind sesizarea unei schimbări fundamentale de concepție. Nu
Vasco da Gama ca individ cu o înzestrare excepțională, ci întreaga
Portugalia este cîntăc de poet. Alegerea călătoriei lui Vasco da
Gama ca temă unificatoare era, desigur, un mijloc poetic eficient,
care înlesnea continuitatea narativă și îngăduia fidelitatea față de
modelele antice. Totodată era o inspirată alegere a punctului culmi-
nant din trecutul de glorie al țării: succesul călătoriei lui Gama trans-
formă Portugalia într-o mare putere navală. Paralel cu călătoria
spațială a corabiilor comandate de Vasco da Gama, se desfășoară
călătoria temporală de-a lungul întregii istorii portugheze. Pentru
a obține acest paralelism, Camões alternează cu un admirabil simț
al construcției mai multe planuri temporale: a) prezentul materiei
poetice: călătoria lui Vasco da Gama, b) prezentul poetului: momen-
tul în care este scris poemul, c) trecutul Portugaliei, de la întemeiere
pînă la călătoria lui Gama, și d) viitorul Portugaliei, cuprins între
a și b.

De aici provine complexitatea structurii, varietatea de registre,
aceea savantă orchestrație la ansamblul care îndreptățește comparația
octavelor *Lusiadei* cu un vast concert de orgă. La acestea se adaugă
viziunea interioară, opusă distanțării din epopeile antice. Apropi-
erea în timp a evenimentelor evocate impunea poetului o fidelitate
istorică de natură să-i limiteze libertatea creatoare. Spațiul în care
trebuie să se miște nu este un spațiu mitic legendar, ci spațiul isto-
riei portugheze, aflat al celei îndepărtate, etc și al celei recente, trăie-
ște nemijlocit. De aceea Camões este o prezență subiectivă puternică
de-a lungul întregului poem, vibrația lirică, specific portugheză,
aduce o notă de originalitate cuceritoare.

Totdeauna particularitățile stilistice constituie tot atîtea difi-
cultăți în calea traducătorului. Cu un simț al limbii remarcabil, Aurel
Covaci intuiește totdeauna tonul just și reușește o performanță
rară, deopotrivă de incelență artistică și de virtuozitate (trebuie
să amintim că traducerea domniei sale este una din puținele traduceri
integrale în versuri cu respectarea strictă a metricii originale). Iden-
tificîndu-se cu spiritul și cu litera originalului, a știut să afle cor-
respondențe ferice pentru ritmurile onomatopoeice care evocă bălă-
lile, pentru frazele retorice din discursurile lui Velho do Rastelo,
Mun' Alvarez, Gama. Însă de Gama, pentru versurile majestuoase
care descriu splendorile Olimpului ori frumusețea feminină, pentru
cele învăluitoare și calde care încearcă să învie paradisul cristalin
și luxuriant al insulei lui Venus, pentru invectivele sau confesiunile
lirice ale lui Camões.

CERVANTES

Despre versiunea românească a lui *Don Quijote*, performanță
nu mai puțin impresionantă realizată de Ion Frunzeti și Edgar Papu,
s-au scris la apariție numeroase recenzii care elogiau unanim contri-
buția creatoare a traducătorilor, ceruți imperios în acest caz de
complexitatea conștiențelor spirituale ce învăluie romanul lui Cervan-
tes, compus în plină epocă a Contrareformei. Într-un articol din
1966 (Secolul 20, nr. 8), Cornel Mihai Ionescu atrăgea atenția pe bună
dreptate asupra necesității de a ține seama în mod deosebit de ambi-
guitatea fînăciară a romanului, care este expresia unei « dialectici
tumultoase ce legiferează cosmosul înfinit și efervescent al barocului. »
Chiar dacă nu situăm romanul în cadrul barocului (căci în sens strict
Cervantes nu este un scriitor tipic pentru baroc, ci mai curînd, ase-
meni lui Shakespeare, reprezintă o sinteză a Renașterii și Barocului;
sub aspect stilistic, cele citeva superficiale jocuri de cuvinte și meta-
fore culte sînt simple omagii parodice care nu-l pot situa alături
de Quevedo și Góngora, iar sub aspect ideologic contrastale sînt
deșișite printr-o viziune umoristică integratoare a celor două planuri:
cel ideal și cel picaresc; pe cînd scriitorii barocului tind, cum observă
Valbuena Prat, să stilizeze separat fiecare din cele două lumi și să
le opună într-un mod exterior, Cervantes unește prin umor punctele
de vedere opuse, procedînd mai complex, mai viu, mai natural,
făcînd ca *Don Quijote* și Sancho să fraternizeze, simbolul înălțîndu-
se astfel din umanitatea universală a tipurilor, nu din ideea înghețată
într-o formă artistică, ca la Gracian sau Calderón), cu toate acestea
ambiguitatea romanului este indiscutabilă. S-a vorbit din această
cauză de imposibilitatea traducerii, de caracterul enigmatic al operei
(Ortega), de genială ipocrizie a autorului (Américo Castro), care
avea o poziție socială marginală și trebuia să adopte o serie de abale
precauții pentru a-și masca intențiile subversive, dată fiind, dacă
nu prin origine, cel puțin ca atitudine, condiția de « creștin nou »,
de adept al lui Erasim (Bataillon, Américo Castro) și dușman camu-
flat al Contrareformei, în numele de liberăști de gîndire și al dreptului
la manifestarea liberă a personalității umane. Chiar dacă prin
geniul său depășește aceste probleme ale epocii, ridicîndu-și opera
la un plan de universalitate intertemporală, nu e mai puțin adevărat
că tocmai aceste contradicții și dificultățile (în ultimă instanță sti-
mulare pentru expresia artistică) ale unei epoci de profunde și drama-
tice conflicte fac posibilă apariția unui nou gen literar. Nu întîm-
pător Cervantes insistă asupra noutății operei sale, asupra valorii de
invenție. Traducătorul se lovește la tot pasul de referiri greu de
descifrat (tocmai pentru că sînt indirecte, abia insinuate, deliberat
confuze) la obiceiuri și evenimente specifice vremii. Ambiguitatea
aluziilor pe care contemporanii le puteau sesiza mult mai ușor, dar
pe care astăzi abia le întrezărim, fără a le pătrunde întreaga semni-
ficație, viziunea fundamental ironică ce îmbogățește posibilitățile

de lectură, afectînd chiar și tehnica narativă, l-au determinat pe Vicente Gaoș să propună drept subtitlu pentru *Don Quijote*: «cracat de perplexități», după modelul tratatului medieval al cordobezului Maimónides.

Pe bună dreptate o califică Ortega drept carte enigmatică, dar, în lumina celor spuse mai înainte, caracterul enigmatic nu provine, așa cum credea el, din lipsa reflexivității și ideologiei în romanul lui Cervantes, ci din nevoia autorului de a-și ascunde adevăratele intenții. Cea dintrii abilitate cîștigă chiar în insistența suspectă cu care repetă că nu urmărește altceva decît să îngroape romanul cavaleresc. În realitate, Cervantes se sluiește de această cale liberă pe care l-o oferea epoca (romanele cavalești fuseseră în mod oficial condamnate) pentru a-și exercita spiritul critic. Neglijențele semnalate multă vreme cu naivitate de critici ne apar astfel drept confuzii semănate cu bună știință pentru a întreține un joc derutant al contradicțiilor. Bineînțeles că, pe de altă parte, sensul simbolic al cărții nu e absolut independent de satira (o satiră «comprehensivă», de altfel) la adresa romanelor cavalești, și descifrarea lui nu se poate face decît prin intermediul atitudinii critice pe care Cervantes o adoptă față de literatura cavalerască, precum și față de celelalte genuri ale epocii: romanul pastoral, comedia de mantie și spadă, romanul picaresc de tipul lui *Guzmán de Alfarache*.

Ca autor umoristic, Cervantes nu trebuie crezut întotdeauna; e greu să surprindem cînd vorbește în glumă și cînd în serios, sau, cum se îndrăgăște probabil de cele mai multe ori, cînd vorbește în același timp și în glumă și în serios; însă viziunea umoristică, soluția comică dată unui conflict tragic, poate fi interpretată ca o expresie a tristeții profunde încercate de cel pe care împrejurările (triumful Concraformei) îl silesc să constate eșecul unor idealuri din tinerețe și să adopte o atitudine bleșcă extrem de complexă, în care parodia oscilează între sarcasm și duioșie, iar ironia este adesea autoironie. Virulența critică nu este diminuată, ci doar subordonată unei înțelegeri atotcuprinzătoare din care sînt excluse atît polemica rigidă și antiaestetică, cît și meditația doctrinală sterilă. Marea originalitate a lui Cervantes constă în capacitatea de a trata idealul deopotrivă sub aspect grav și sub aspect comic, de a întrupă în personaje din carne și oase problemele teoretice ale epocii, transformînd discuțiile aride în puternice conflicte vitale, deschise, pline de posibilități.

Traducătorii unei asemenea opere trebuie să fie neapărat oameni de cultură, capabili să surprindă întregul registru ironic și să exprime în termeni cei mai adecvați «perplexitățile» cărții, fără să escamoteze ori să corecteze neglijențele. Trebuie apoi să diferențieze stilistic părțile și episoadele romanului, să nuanțeze exact parodia stilurilor: pastoral, cavaleresc, picaresc, culteran, ba chiar a extazului mistic, fiindcă Cervantes își poate permite să-l parodizeze (omagiindu-l totodată) chiar și pe inefabilul San Juan de la Cruz. Trebuie să găsească, în sfîrșit (și nu este de loc ușor), corespondențe pentru nenumăratele proverbe ce ilustrează concepțiunea paremiologică a spiritului iberic despre care vorbea

G. Călinescu. Cu un admirabil simț al măsurii, traducătorii fac să alterneze brutalitățile naturaliste ale episoadelor picaresce cu suavitățile și prețiozitățile literaturii pastorale. Se poate afirma fără exagerare că versiunea lui *Don Quijote* semnată de Ion Frunzeșii și Edgar Papu este un monument al limbii române.

ANDREI IONESCU

SHAKESPEARE

Actul traducerii lui Shakespeare presupune întuirea genială a unui univers simbolic de excepție. Transplantul simbolic nu se poate împîlni prin calchieră detaliului, ci printr-o retrasare a hărților spirituale, printr-o reconstituire transfiguratoare. Ion Barbu respectă configurația formală a piesei, schema ei dinamică, dar face o interpretare cu totul inedită a lexicii shakespearian. Alăturarea textelor englez și român urată o puternică deplasare semantică spre cromatism. Regele e riga, craiul; regina, crânsa; frații și nepoții reginei sînt feciori orgolioși; numeroasa gardă regală apare ca «poceră diuim», iar regatul fără rege e moșie nedomnită. Partitura lui Barbu abundă de cuvinte cu sens-hain, zăcăș privire obrîncită, nuri, hazir, veninate șotii, glide, osîrdie, baeri, zăpis, prăslă, soicar, iatac, sipet, ecc. Se produce o transpunere a tragediei lui Richard III într-un decor de mitologie populară. Personajele par să joace degzhitate cu măști verbale, care le ascund sau le schimbă, în fond, esența. Glosster demoni-cul dotat cu o imensă putere intelectuală și volitivă este în interpretarea lui Ion Barbu, caiafă întortochestă, strîimb, hain, porc-tepos, brîncă a privirii, Naiba, pocit brotae, drac necioplit, maldăr de uriciune, gît sluc, ucigaș, măsăluitor, ciufur, proclat etc. El se exprimă într-un limbaj foarte autohtonizat, limbajul poveștilor cu împărăși și împărăteșe, duhuri rele etc.:

*Dăduă lăbos ! Stei smîrnă cînd grăiesc
Securea sus, mai sus de piept crăiesc !
De nu, te culc în prof, pe Sin Pavel,
Și-n pinteni te afșii, mi lăgo mișel !*

Citeva replici mai departe, o femeie de stirpe regală îi răspunde într-o tonalitate similară:

ingăduie duhoare fără nume,
De rele săvârșite înadins,
S-aflurisc afurisit-u-și îns.

Iar, într-un moment de furie, regina Margaret — una din figurile tragice ale piesei — izbucnește balcanic împotriva monstrului Richard:

Hai dar la iad, proclote, unde sar
Draci putureși pe caii lor de jar.

Pasta violent colorată a vocabularului barbian, conturile naive, aproape bidimensionale, uneori grotesci, alteori burlești ale personajelor, ne fac să ne îndoim de posibilitatea realizării dimensiunii tragice originale. În partida visului prevestitor de moarte Clarence monologhează:

Pluteam în larg, în cercul mult al undeii,
Din turn scăpat, tîind către Burgundii.
Cu Gloster printre fumi, cîngi, catran.
De-acolo el mă ridică la punte,
Cu fața către-o Anglie de var.

Anglia de var, neverosimilă ca imagine e o replică pentru « alba lăsrilik ». Tabloul este grotesc fără dubiu. Gloster apare ca un duh necurat, un fel de strigoi care bîntuie, ca-ntr-o poveste terifiantă, printre oameni. Și mai departe:

Și cum treceam văzduhul de podețe
Ce leagă-nalt catargul, de catarg
Gloster căzu; și vrînd să-l înîmîi dete
Brînci jos, în munca verde unde sparg
Valuri ca turnuri. O, ce vis ursuz!
Ce chin în gînd! Ce roluri în auz
E înecarea! Ce popor de chinuri:
Cetăți de prare negre, din nisipuri;
Pești pășunînd mîi trupurile-n bancuri;
Teacuri de perle, aur, crîng de ancore...
Ce focuri reci, ce forfotă, ce glorii,
Ce scump sipet, în pîntecele mării!
Erau mari geme rătăcite-n țighe
De om, ca un mal viu și așor ochi,
Ris scăpărînd albitelor relicve;
La galben mîi, smîntitul lor deochi.

Poetul român utilizează cuvintele-semne ale universului său simbolic. Imensa deschidere și rezonanță a orizonturilor marine îi este necunoscută. Între « dreadful noise of waters in mine ears » și « rolurile în auz » e o deosebire de intensitate și de tonalitate care atestă schimbarea implicărilor cosmice a conflictului, sau mai exact transpunerea conflictului într-un univers asemănător celui din joc secund. Dinamica de largă respirație a discursului shakespearian este transpusă într-o suită de tablouri de culoare, de un lirism saturat și static, secvențe de

frescă, unde apar personaje cu pumnii încheștiți, scrișnind, răzbuindu-se, cîndu-se sau primindu-și pedeapsa finală în slăcirile Gheenei.

Fragmentele de traducere rămase — actul I, actul II parțial și un crîmpei din actul III — atestă posibilitatea unei piese de Ion Barbu pe o temă din Shakespeare, o piesă surprinzătoare și bizară, în care esența vizionului poetului englez a suferit o interpretare acit de dramatică, încit a devenit, în fapt, o altă esență. Forțînd sensurile shakespeariane, Ion Barbu a reușit printr-o transfigurare lexicală impresionantă să creeze două acte excepționale ale unei povestiri dramatice autohtone.

HORIA-FLORIAN POPESCU

SHAKESPEARE

Ani îndelungași. În conștiința lui Vinea a mornit ispită tîlmăcirii lui Hamlet... Personajul shakespearian îl urmărea ca o voluptuoasă obsesie. Sarcasmul, ironia satirei, sensul său tragic, modul învîlîut de a vorbi cu tîlc, îl captivau. În povestirea *Cravata de cîneapă*, sub forma parodiei, scriitorul critica, « hamletizînd », Hamlet teorezînd, de vremea, normele și estetica unei arte noi. Apoi, într-un cunoscut interviu al lui Felix Aderca, în sprijinul principîilor « constructiviste » e invocat iar... Hamlet, în subtilile sale repicii « supra-realiste » și cifrate, adresate lui Polonius... În fine, ca poet, Vinea imaginase o lirică « proclamație » adresată lumii și timpului de prințul filozof. Hamlet a trecut prin suferință și dezgust, a umbiat pe hotarul dintre ființă și neîfință, el se poate exprima cu îndreptățire despre lucrurile lumii. E un ins rafinat, un adevărat și subtil poet, ermetic uneori, poate și fabulist, de asemenea neîntrecut pamfletar. Cerebral și aplecac spre speculații abstracte, e în același timp sensibil peste măsură, vrînd să răzbune « duhul » tatălui ucis, și iubind curat puritatea Ofeliei.

« O scumpă Ofelia, nu mă pripoc la versuri, nu cunosc meșteșugul de-a mi potrivii suspinele, dar crede-mă că te iubesc cu o dragoste adevîrăată. Adio... Al tău pe veci, doamna mea mult iubită, cîtă vreme lutul ăsta mai este încă al meu.

H ».

Într-un univers de convenții rîncinoase, tributat încă unor canoane de ceremonial, amîntînd, de pildă, de dedicațiile lui Ronsard, el își începe epistola prin — « Căreștel făpturi și-at sufletului meu idol », Polonius comentează: « E o vorbire schimonosită. E o vorbire urîtă ». Scrisoarea continuă: « Mult prea frumoasei Ofelia », iar

mărginitul și conformistul sfetnic conchide « e o vorbire vulgară ». Sau criticul răspuns adresat aceluiași Polonius: «... domniule, domnul meu, și putea fi de virtute mea, dacă ai da înapoi ca racul ».

Fiecare personaj are stilul său. Pînă și « duhul », umbra răposatului, are o personalitate marcantă. Discursul lui e al amărăciunii, al urii, al stigmatizării trădărilor și crimei, e o umbră justiciară. Să urmărim metamorfoza retroversivului unei frînturi de replică: « Dar după cum virtutea nu se lasă / de viciu ispitită, chiar de-arată / ca un luceafăr, — patima în schimb, / de-ar fi c-un înger radios unită / se satură de-un pat divin și cînde / la zoaie. » « Traducerea e aternută în grabă pe reversul foi de chitanțier al *Faciei*, cu numărul de serie 712... Apoi o altă variantă... pe chitanța 714: « Dar după cum virtutea nu se lasă / de viciu ispitită, chiar de-arată / dumnezeiește, patima, în schimb, / c-un înger radios de-ar fi unită / se satură de-al ei culcări ceresc / și vrea gunoaie... » Într-o altă clornă dactilografată apar formele — « inger luminos » și în încheiere: « se satură de pat ceresc și trage la iesle ». Termenii anticezi sînt de astă dată « virtutea » și « patima ». În descrierea spiritului malefic, expresia se încarcă de sarcasm, substanța comparației se îngroașă pînă la umilintă disprețuitoare. De acea, Vinea încearcă mai multe căi. Patima « cînde la zoaie » (1), « vrea gunoaie » (2), sau « trage la iesle » (3)... Vorbirea e polemică și vrea să vestească o scădere de caracter. Iată și varianta definitivă apărută în volumul din 1971 (*Teatru. Shakespeare. În românește* de Ion Vinea, Ed. « Univers »): « Dar după cum virtutea nu se lasă / De viciu ispitită, chiar cînd pare / Ca un luceafăr — patima, în schimb, / De-ar fi c-un înger luminos unită, / Se satură de pat ceresc; o cheamă / Gunolul... » Răbdător, Vinea caută prin transpunerea românească o cumpănă cît mai dreaptă a sensului și sonorității versului original.

Henric al V-lea, Hamlet, Othello, Macbeth și Poveste de iarnă — sînt titlurile traducerilor sale shakespeareane. Omul despre care mulți credeau că scria ușor, cu un zîmbet flucurî în colțul buzelor, și tolnic într-o rină, « ca Horașu în timpul canicului » (spre a invoca imaginea unui clasic al criticii) — Ion Vinea se dovedește prin meticuloasa-i operă de tălmăcitor, un sîfuitor laborios al cuvîntului. Cîne a tradus ca el din Shakespeare, alcătind liste de sinonime, experimentînd succese nenumărate varianta a lăbute, pare-se, să pătrundă tainele limbii engleze adînc, pînă în răruclul... Exemplificarea la întîmplare, din carnetul — Shakespeare, Hm. (Hamlet n.n.)

III: « Act IV, sc. VII — timber = cherestea
siege: asediu / to bay siege to
(sij) / to raise a siege
scaun, rang (shakesp)
soble: zibelină, samur
flint: cremene
pebble: pietricică
shard: tălune, crîmpei
droop: a slăbi cite pușin, a lîncezi » etc. etc.

Cel ca a intrat în orbitoarea sferă de lumină a marelui Will, nu se mai poate teme nici de secretele creației lui Poe. Ion Vinea — conducătorul avangardelor literare românești, rafinatul stilist din *Paradisul*

suspinelor, autorul neliniștit al *Orei sfîrșitului*, scriitorul pamfletar antifascist din paginile *Faciei*, s-a dedicat în ultima perioadă a vieții, la virtutea înțelepciunii creatoare unei uriașe trude de benedictin: a tălmăci din Shakespeare și Edgar Poe. Pentru Vinea aceasta însemna o grea responsabilitate, rigoare de poet aspru cu sine și neînduplecat: « Sînt înhîmat — nota el într-o epistolă — la o muncă, vorba ta, titanică, trebuind să dau, pînă la finele anului '59, un nou volum de traduceri... »

După o viață închinată literaturii, la ceasul cînd simțea negura crepuscului apropiindu-se s-a încumetat să înfrunte opera lui Shakespeare. Trebuia, în fine, să dialogheze nemijlocit cu Hamlet, cu Polonius, cu belicosul Fortimbras și chiar cu acel umil gropar, care îl va fi aruncat în vis, ca pe o mingie, o teastă rece — « Hîra asta, domnule, e a lui Yorick măscăricul regelui ». Ne amintim că spre sfîrșit, Fortimbras evocă solemnămintea lui Hamlet: « El ar fi fost, sînt sigur, / Un rege mare dac-ar fi domnit ». Astfel credea Fortimbras... Vinea însă, așa cum mărturisește în poemul *Proclamație*, nu vedea în Hamlet un suveran, ci un poet...

Traducîndu-l pe Shakespeare el nu săvîrșea o simplă acțiune de comisionar al valorilor dintr-o limbă în alta. Fiecare retroversie e, deopotrivă, o interpretare. Traducîndu-l pe Shakespeare, poetul își putea rosti deplin propriul gînd, ca o altă concluzie despre lume, despre oameni, despre artă.

MIRCEA VAIDA

WHITMAN

Destinul lui Walt Whitman este o fericită potrivire între dorința lui de a exista ca statură poetică atotcuprinzătoare, enorm vitală, generatoare de iubire, înțelegere și frăție cu toate lucrurile, cu toate ființele pămîntului — și popularitatea reală, deosebită a acestui original artist. *Fire de iarbă*, cartea poetului teribil, uriaș la stat și înțelept, ne întîmpină cu prospețimea incomparabilă a poemelor sau epopeilor care se formează din magma primară a marilor culturi.

Whitman nu și-a considerat cartea, singura lui carte, nicicînd definitivă — « Eu, la ani treizeci și șapte, sănătos, vornic încoap, / Sperînd că nu mă voi opri pînă la moarte. » Prima versiune a *Firei de iarbă* cuprindea douăsprezece poeme, ultima apărea în chiar anul morții sale, volum considerabil îmbogățit după o succesiune de ediții tot mai cuprinzătoare. Universul acesta mobil, necontenit deschis, se voia măsura lirică a țării sale tinere, care-și lărgea mereu orizon.

pulpă palpabilă cuvintelor, acolo unde franceza vaporizează: *vermine* devine *pâducherie*, *ou* *passage* capătă mai multă pregnanță cînd e tradus prin *pe opucate*; în celebrul poem «Frumusețea», versul programatic, de specific sunet franțuzesc, *je hais le mouvement qui déplace les lignes* devine concret și tipic românesc în traducere: *urîsc tot ce e zbucium tulburător de linii*; histrionismul de dandy, nu o dată remarcat la Baudelaire, se îmbracă într-o sinură ușor fatalistă: *În loc de devant mes grandes attitudes*, Philippide spune: *pe vecie urșiți* (în *«Urișa»*, *verve puissante* se încarcă de nu știu ce insinuare critică: *vlăgă poznășă*; în «Imn frumuseții», un exces de culoare (*vitează stîrplură* pentru *l'enfant courageux*) sau o antiteză bine găsită (*O, Frumusețe, monstru naiv și fioros* pentru *O Beauté f monstre énorme, effrayant, ingénu*) rezolvă o întreagă suită mai greoaie din original; în «Călătoria», traducerea lui *vrais voyageurs* prin *drumeții neași* realizează, nu numai în plan lingvistic, ci și semnatic, un efect cu totul aparte.

În general, traducătorul caută să meargă în direcția unui firesc al limbii în care traduce; de aceea, iată că o dată «corectează» bizareria unei imagini ca *l'oreiller du mal* din original prin româneasca «în mrejele pierzării», iar recursul la aproximativa banalitate nu este, nici el, în afara spiritului celui ce a făcut un adevărat elogiu al locurilor comune ale expresiei. Una dintre cele mai strălucite izbînzii ale lui Philippide este tălmăcirea poeziei «Une charogne», în care echilibrul dintre expresia crudă și emoția reținută este perfect, unde lungirea cu două silabe a versurilor 2 și 4 din fiecare strofă exclude bruscătatea unui contracimp ritmic prea accentuat, — model de asimilare deplină, de restituire pregnantă a unor dublete revelatorii pentru Baudelaire: suflet-trup, frumusețe-descompunere, real-ideal, scribă-extaz. Meritul esențial al unor asemenea traduceri este acela pe care, în scurtele sale explicații date în această carte, îl subliniază însuși tălmăcătorul: ele nu par poezii traduse, ele sună ca niște admirabile poezii originale românești.

Singurele observații pe care aș îndrăzni, totuși, să le fac în fața unor asemenea izbînzii, sînt referitoare la întocuirea explicativă a unor vocabule: *indolent* prin *blînd* («Albastrosul»), *icarie*, mai criptic, prin *Utopia*, mai la îndemîna tuturor: *cyprès* prin *stejar* (alci termenul autohton anulează sentimentul exoticii și scribăte întregii poezii «Călătoria»); sau pierderea unor înrudiri și condiționări extrem de revelatoare pentru Baudelaire în traducerea lui Philippide marchează una din fericitele conjuncții pe care le înscris, din păcate atît de rar, cerul zgîrcit cu sine însuși al marilor poezii.

MALLARMÉ

De la Baudelaire, traducătorul de poezie franceză ajunge, aproape obligatoriu, la Mallarmé. Al. Philippide ne-a rezervat însă, aici, o surpriză: el nu a tradus nici una din poeziile, destul de numeroase, care atestă influența îndurată de tînărul autor al «Azurului» din partea marelui său predecesor. Dornic să *răsădească* în climatul poetic românesc sunetul specific al fiecărui poet prestigios, el se oprește doar la șapte poeme mallarmeiene: acelea care, arătîndu-ne un Mallarmé matur, ni-l arată în același timp absolut original, purgat de materia unei inspirații strălucite, stăpîn pe propria sa artă poetică. Cu o singură excepție, poate: «După amiaza unui faun», în care transpar mai curînd preceptele Simbolismului, așa cum îl înțelegea Verlaine: vorbire muzicalizată, rețea de aluzii și sugestii, tehnică a vagului, domeniu de senzații impresioniste; dar, și aici, încifrarea tipic mallarmeană se exercită din plin.

Excelent cunoscător al lui Mallarmé, despre a cărui artă a scris pagini substanțiale, Al. Philippide a realizat o deosebită transpunere în românește, marcată tocmai de pecetea înțelegerii sale; de cele mai multe ori, el a și descrisat mesajul originalului, degajînd din textura ambiguă sensul care i s-a părut cel mai apropiat. Astfel, traduceri sale îndeplinesc, în primul rînd, un act necesar de *inițiere* în poezia mallarmeană. Conștiința sa clasică l-a dictat lui Philippide această relativă sacrificare a obscurității genuine, în favoarea unor versuri mai explicite, capabile să-și păstreze, ba chiar să-și sporească, încălcătura emoțională și frumusețea. Remușînd, uneori, la turnăturile specifice ale frazelor originale, la topica atît de singulară, asemenea versuri capătă un plus de concretețe și limpiditate: *Pe dimineața-n arși cu-mpotrivire arși*; sau: *Ca sunetu-ntr-o ploaie aridă să-l presare*; sau: *Rogazul vast și geomân ce-l susură-n azur*; sau: *În vîlguire dulce de-mpreunata baală*; sau: *Se taropesc în mindra nămieților tăcere*;

sau: în fine, și cu totul memorabil: *Albime animală folește lin ca valul.* (« După amiaza unui faun »). La fel mi se par rezolvate dificultățile pe care le ridică poeme cum sunt « Cîntarea Sf. Ioan » și, îndeosebi, « Proză », unde impresionează superbul echivalent: *Chitob de vrăji legat în fier* (pentru: *grimoire/Dans un livre de fer vété*).

Sunetul cel mai pur, inalienabil mallarmean, este obținut în două poezioare aparținînd ultimei perioade de creație a poetului, « *Petit air* » I și II, poeme pe care nimeni, după cite știu, nu s-a încumecat să le traducă pînă acum. Aici traducătorul n-a mai optat pentru una din posibilitățile permise de interpretare, conține în text, ci a lăsat scriitura să-și etaleze întreaga truculență, întregul farmec inalienabil, întregul ei spectru semantic: arhitectură verbală, dălană și precară, rezistînd la întemperii asemenea unei aeriene structuri de pîlpădie încrîncățată, plîndînd miraculos în atmosfera opacității și oscritătoare a memoriei noastre. Un fel de ascză a cuvintelor a fost refăcut în românește, și palatul sonor impalpabil rezistă într-un echilibru pur muzical: *O singurătoate-nuștă / Fără lebdă și chei / Oglîndește-se vetustă / În privirea ce-norșei / De la gloriola naltă / Care-ai de neatin / Auri se învaldă / Pe vrun cer de-apus oprins... « Arietă I ».* Cu aceeași, acordată, inițiativă a cuvintelor, atât de scumpă maestrului francez, traducătorul român a implantat în solul nostru poetic un sonet nespuse de dificil, cum e « Doar griji de călătorie ».

În felul acesta, magistrul neîntrecut al restituirilor poetice, care este Al. Philippide, a îmbinat imprevizibil cultural, al explicitării mesajului, cu norma tăcută — apasă! exclusiv al poetilor autentici — a refacerii alchimistice a unui abur verbal, a unui înefabil care, la rîndul său, constituie suprema lecție de poezie a lui Mallarmé.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

RILKE

Într-un fragment, devenit apoi celebru, din însemnările autobiografice cuprinse în « *Călețele lui Malte Laurids Brigge* », Rainer Maria Rilke, creionînd oarecum spontan și incuivînt statutul ontologic al poetului, și condiția funciară a poeziei, notează: « Ca să scrii versuri,

trebuie să fi văzut multe orașe, oameni, lucruri; trebuie să cunoști animale, să simți cum zboară păsările și să știi cum se mișcă florile cînd se deschid în faptul dimineții... Să te stăpînească amintirile multor nopți de dragoste din care nici una să nu semene cu alta; strigăte de femei în durerile nașterii, lăzu suave, albe, dormitînd reculese. Să fi veghat lingă cei în agonie, sau la căpătîul morților, noaptea singur într-o încăpătoare cu fereastra deschisă, prin care pătrund din cînd în cînd zgomotele lumii de afară ».

Dar, dincolo de intenționalitatea lor primă și peste finalitatea lor imediată, cuvintele citate — socotim noi! — ne oferă și cheia pătrunderii în universul de minuni al poetului; deschide singura cale de fructuoasă înțelegere și nedesfiguratoare tîlmăcire a poeticii rilkeene în alte graluri. Constatăm, cu bucurie, că majoritatea traducătorilor români ai lui Rilke au înțeles acest imperativ, străduindu-se a sesiza și a transpune — în mod corespunzător — în limba română suflul simfonic și multiplan al poeziei marelui liric. Vrem să spunem — fără a cădea în păcatul exagerării — că unii autentici și de valoare tîlmăcitori al lui Rilke i se cer calitățile pe care acesta din urmă le consideră indispensabile unui adevărat poet. Poezie de esență rară, de esențe pure, de esențe genuine, poezia lui Rilke cere traducători pe măsura nobilei spiritalități, a necesității ei interioare, a bogăției de nuanțe și a unice sale densități existențiale. Cei mai mulți dintre traducătorii români al poetului german s-au supus acestei rigori, înfăptuind tîlmăciri de valoare.

Precum se știe, Rainer Maria Rilke, poetul cu sînge alb, cum îi spunea Mihail Ralea, a murit la 29 decembrie 1926, lăsînd în urma lui o operă impresionantă prin originalitatea și bogăția ei. În perioada interbelică, nu mult după moartea poetului, au început să apară — sporadic, cei-drept, — traduceri în limba română. Aceste traduceri erau semnate de nume prestigioase, precum: Lucian Blaga, Ion Pillat, Alexandru Philippide. Stîrînd în activitatea de traducător, Alexandru Philippide a ajuns la o adevărată măiestrie, împlîntînd în lirica noastră nume de primă importanță din lirica universală: Baudelaire (« *Flori Albe din Florile răului* »), Novalis, Hölderlin, Rilke și alții. Fără îndoială, afinitățile electice și comunitare dintre Rilke și Alexandru Philippide l-au ajutat pe cel din urmă să realizeze traduceri deosebit de izbutite, începînd cu « *Ceaslovul* » (*Stundenbuch*) și terminînd cu « *Elegiile din Duino* » și « *Sonete către Orfeu* ». Exemplificăm cu traducerea poeziei din prima pagină a « *Ceaslovului* », purtînd titlul « *În cercuri tot mai vaste îmi depăn viața mea* ».

În cercuri tot mai vaste îmi depăn viața mea
și-mi fac deasupra lucrurilor drum;
pe cel din urmă, poate, nu-l voi mai încheia,
dar îl voi încerca oricum.

împrejurul lui Dumnezeu, turn străvechi, zbor mereu,
de mi-e de ani tat zbor fără-ncețare;
și nu știu încă bine ce sînt: o vijelie,
un vultur, ori un cîntec mare.

Din proza lui Rilke, tot între cele două războaie, a tradus Nichifor Crainic « Povestiri despre Bunul Dumnezeu » Editura Miron Neagu, Sighişoara.

Începând de prin a treis decadă a seculului nostru și pînă astăzi, o traducătoare constantă, devotată și cu bune rezultate a lui Rainer Maria Rilke a fost Maria Banuș. De la antologia din opera lui Rilke, publicată sub titlul *Poeme* (București, Fundația pentru literatură și artă, 1939, ediție amplificată a unei culegeri anterioare) și pînă la ultimul florilegiu rilkean, « *Versuri* » (București, Editura pentru literatură universală, 1966), Maria Banuș a cultivat, cu smerită discreție și caldă admirație opera de valorificare și răspindire a ceea ce este înalt, omensc și universal valabil în poezia demiurgului de Dinu. Așa se explică faptul că cea mai bogată colaborare la alcătuirea antologiei « *Versuri* » este cea a Marii Banuș.

O mențiune specială merită traducerea lui Eugen Ibeleanu din vasta operă poetică a lui Rilke. Între acestea, cu totul remarcabilă se dovedește a fi « Povestea iubirii și a morții stegarului Christoph Rilke ».

Pe lângă cei amintiți, în paginile florilegiului « *Versuri* » găsim traduceri meritorii semnate de nume cu circulație mai mare sau mai mică, în scrierile românești al zilelor noastre: N. Argintescu Anza, Dan Constantinescu, Ștefan Aug. Dolinaș și Virgil Nemoianu, Ion Carșion, Petronela Negoșanu, Veronica Porumbacu, Lăzăr Iliescu, Rodica Maria Oardă, Maria Magdalena Popa.

Prin transpunerea în românește — și putem spune, o reușită transpunere — și a *Elegiilor din Duino* și a *Sonetelor către Orfeu*, chintesența incontestabilă a poeziei rilkeene, culegerea « *Versuri* », pe lângă profilul marelui poet german, ne dovedește și vocația de universalitate a limbii române.

GRIGORE POPA

TRAKL

Poet cu un destin încheiat la vîrsta cînd traiectoria artistică a marilor poeți abia începe să urce, Georg Trakl, originar din Salzburgul lui Mozart, înscris în literatura de limbă germană o notă de originalitate care face din el reprezentantul austriac autentic al unui curent literar în plin debut în primul deceniu al secolului nostru. Vîrstar al unei familii de negustori cu o bună stare materială de care

poetul nu s-a bucurat, după o viață lipsită de axă morală, căzut în abuzul de alcool și de droguri, Trakl s-a sinucis la Cracovia într-un spital de campanie la care funcționa ca șpiter în toamna tristă a anului 1914, preludiu cu propria sa prăbușire aceea a unui imperiu și a unei lumi în prag de descompunere.

Rămăs aproape un necunoscut în timpul scurtiei sale vieți, Trakl va strîni foarte curînd după moartea sa un interes pe care o singură carte de 200 de pagini nu l-ar fi justificat, dacă din cuprinsul ei nu ar fi răzbit la lumină ecourile strănii ale unui lumii ciudate, răscolită de imagini dominate, după cum va arăta Otto Basli, unul din primii săi exegeți, de « morbiditate, decădere, putreziciunea, subreziența aprofundată de o strălucitoare superficialitate », dacă prin versurile din aceste pagini n-ar fi serput « ca un fluviu negru, — cum va spune traducătorul și comentatorul său român Petre Stoica, — conștiința decăderii, a declinului inexorabil, provocînd sentimente de angoasă, melancolie și amară deșertăciune. Privite în totalitatea lor, aceste versuri sînt pline de imagini deprimate ale « ruinei » și ale « năruirii », ale « întinericului », ale « morții » și ale « descompunerii morale și biologice ».

Debutînd cu poezii impresioniste, cu accente nostalgice, cu tablouri bucolice, Trakl va naviga curînd — sub semnul lui Baudelaire și Rimbaud — în apele opuse, ale expresionismului, cu ritmuri libere în genul lui Hölderlin, cu imagini antipodice celor din poeziile sale inițiale, în care peisajul apare acum mohorît, lumea posomorîtă, plină de durere și de melancolie. Pe măsura evoluției și a perfecționării tehnicii poetice, imaginile devin complexe, capătă sensuri de vis, de viziuni abstracte, aproape criptice, ajungînd pînă la ceea ce Petre Stoica va numi în comentariul său, « poezia-cifru », poezia « descărnată » sau « poezia ca metaforă unică ».

Cele două plăchete apărute una în timpul vieții sale « *Gedichte* » (1914) și ceaaltă « *Sebastian im Traum* » (1915) la scurt timp după moartea poetului, rămase fără ecou, au produs în 1919 cînd au fost reluate în volumul comun « *Dichtungen* », o surpriză din care s-au alimentat pînă astăzi toate căutările de a-l situa pe autor în panorama literaturii de limbă germană și în aceea mai largă a poeziei universale.

La noi în România poezia lui Georg Trakl s-a bucurat de o recepție aproape contemporană celei din propria sa țară. Sensibilizați de tonurile noi, insolite, ale poeziei lui Trakl, i-au făcut acestuia intrarea în perimetrul nostru liric, pe rînd și încă din 1922, Oskar Walter Cisek și Ion Pillat, în 1933 apoi Ștefan Baciu cu o plăchetă prefată de Octav Sulișiu, în 1934 Mircea Străinul și acum în urmă, ca o incununare, Petre Stoica, în 1967, în colecția Poesia a Editurii pentru Literatură Universală, cu volumul compact de « 59 poeme », cu o prefată și note explicative ale traducătorului.

Poet ei însuși, dotat cu o afinitate structurală pentru poezia de confesiuni intime, de pătimiri elegiace, de zbuciume existențiale, Petre Stoica a descifrat sensurile adînci, răscolitoare, ale originalului, redînd în limba noastră întregul conținut de idei, de imagini, de metafore, toate frîntăturile nepotolite, disperările și destrămurările sufletești ale lui Trakl, folosind pentru aceasta elementele « cele mai plastice, mai expresive, de sonoritate specifică, acoperînd la

tensiune maximă limba originalului. Selecția făcută, rezumată la cele 59 de poeme amintite, completată cu câteva extrase dintr-o corespondență deosebit de semnificativă, redă ea însăși măsura în care traducătorul s-a orientat în substanța poetică a originalului, pentru a oferi literaturii noastre un Trakl nu numai veridic, ci și stilistic elevat. Se resimte în toate poemetele lirismul morbid, sensibilitatea maladivă, jalea și tristețea, accentele sfâșietoare ale poetului al cărui pași, ca să cităm pe traducător, « se scing domol sub gardul negru, de mărăcini », pentru care « toate drumurile duc în negru putregai ».

Identificată cu tonalitatea sumbră a versului lui Trakl, traducerea lui Petre Stoica, completând pe cea a premergătorilor săi, izbuteste să evocă mai amply ecourile europene ale originalului, dând cu cele 59 de poeme traduse un Trakl mai substanțial și mai ilustrativ cititorului dornic de a-l cunoaște.

HORIA STANCA

ESEININ

Destinul excepțional ca rezonanță pe care l-a avut poezia lui Serghei Esenin în țara noastră, într-o perioadă când literatura sovietică întâmpina destule dificultăți din partea cenzurii oficiale, în drumul ei spre conștința cititorilor români, se datorează în bună parte tălmăcirilor. Faptul că de pe la 1928 încep să apară versuri ale poetului sovietic în traducerea lui Lucian Blaga, urmate de o prezență masivă în anii următori, datorită tălmăcirilor lui Zaharia Stancu și George Lesnea, publicate paralel în diferite periodice ale vremii și reunite apoi în volume (cel semnat de Zaharia Stancu în 1934, cel de George Lesnea în 1937), contribuie la crearea unui interes susținut față de opera lui Serghei Esenin. Valoarea artistică a tălmăcirilor a contribuit la întărirea lui, realizându-se un fel de atmosferă « eseniniană » în acei ani 1930-1940, lucru remarcabil de o serie de scriitori, de critici (C. Călinescu, Ionel Teodorescu, Isabela Sadoveanu, S. Cioculescu) și explicat și prin existența unui teren propice acestei recepții intense în însăși literatura română a acelor ani, ce cunoaște sentimentul de strădăcină, melancolia plecărilor și părăsirii satului natal, neadaptarea la mediul citadin vrăjmas.

« Meritul introducerii, ca să spunem așa, masive, a poeziei lui Esenin la noi aparține d-lui Zaharia Stancu » — scria încă în anii aceia Șerban Cioculescu, « Culegerea sa selectivă... ne dă icona totalitară a marelui poet rus. Regăsim în volumul d-lui Zaharia Stancu și pe poetul marilor neliniști și pe cîntecul zurbagiu, adeseori ostentativ... precum și pe poetul nostalgic al stepei și al izbeii, pe minunatul zugrav al locurilor natale și pe rarul pictor animalier din Volpea, Vaca, Pisica și Cîinii. Registrul sensibilității eseniene ne este redat pe coadă întinderea gamei sale, fără repetare și prolificați » (Aspecte lirice contemporane, p. 161).

În această primă perioadă a interesului său pentru Serghei Esenin, a tălmăcirilor din poezia sa, Zaharia Stancu este poate mai puțin fidel literelor textului, îngăduindu-și licențe, fără a sacrifica nici o clipă spiritul originalului, atmosfera lui. Traducerile din poezia lui Esenin ridică o serie de probleme specifice, care tin de caracterul propriu al artei poetului sovietic, de « imaginismul » atotdominant. La prima vedere ar putea părea un lucru ușor de realizat echivalarea de imagini, mai ales că de obicei ele au și o personalitate cromatică puternică și originală. În realitate « calcul » de imagini nu poate duce la recrearea într-o limbă străină a universului și atmosferei eseniene în infailibilul lor, care se realizează într-un altaj complex de elemente muzicale și plastice, simple și în același timp inedite, din tablouri de gen, scăldate într-un efliu de sfîșietoare nostalgie. Zaharia Stancu respectă întru totul sistemul fundamental de imagini, care determină coordonatele esențiale ale atmosferei specifice poetului sovietic și care poartă o puternică amprentă eseniniană, « ceasul de lemn galben al lunii », « luna ca o broască de aur », « pîrul cărunt ca floarea de măr », « snopul pîrului de ovăz », « balta aramă, soarele scamă », « luna-mielușea cîrlionțată », « cădelnițeauă mesteacănului cu frunzi întornat ».

Asemenea comparații și metafore ne situează de îndată într-un univers inedit ca miresme, culori, rezonanțe, pe care-l recunoaștem ca fiind eseninian. În aceste condiții, straluc secundară, de referință și complementare (reprezentînd de obicei elementul dinamic, indicînd acțiunea, localizările ei în timp și spațiu etc.) poate admite unele îndepărtări de la original. De pildă, în loc de « ceasul de lemn al lunii imi va suna răgușit ceasul al doinsprecealea », traducătorul spune: « ceasul de lemn galben al lunii imi va suna răgușit intrareana vespnicie ».

La distanță de patru decenii, după o bogată și strălucită creație de prozator, Zaharia Stancu și-a reluat condeiul de poet și totodată a revenit, chiar în paginile « Secolului 20 », și la activitatea de tălmăcire a lui Esenin. O aplicare foarte atentă asupra textului original, cu dorința de păstrare semnificației profunde, înmă a cuvintului și a imaginii, au îngăduit realizări de o mare înscușată poetică și totodată de mare exactitate. Cunoșc este versul lui Esenin « oșgovorila roșcia zolotăia », care dă mult de furcă tălmăcitorului din cauza nuanțelor verbului « govoriți » — « oșgovoriti » (a termina de vorbit, a spune tot ce ai de spus). Zaharia Stancu a găsit echivalent exact, fidel ca sens și în același timp și ca spirit originalului: « A vorbit și a tăcut cîrîng de aur ». Sau alte exemple de adevărată

«recreare» a versului esenian în tiparul limbii române. «Znat tolko ivoiava medi nam v sentjabre s toboi ostalosi» (a devenit în tălmăcire «știu că în acest septembrie ne-a rămas / numai arama sălciorilor la amândoi») Și adaugă poetul: «Kak budto dojdik morosil / v duše nemnogo omertreloi», pentru care Zaharia Stancu găsește un echivalent remarcabil: «În sufletul meu atins de moarte / parcă burează neîncetat» (subl. n.).

Această revenire la poetul entuziasmului de tinerețe se înscrie ca o strălucită afirmație a artei de a traduce.

TATIANA NICOLESCU

AHMATOVA

Traducerile Madelinei Fortunescu din Anna Ahmatova, acolează întreaga, intermitentă și îndelungată perioadă de creație a poetei.

Nu cunosc (Modigliani exceptat), o altă poză a poetei, decărată în unanimitate mare, care să exprime cu mai multă măreție ponderea creației ca tabloul făcut în 1914 de N. Altman și reprodus în «Istoria Literaturii ruse sovietice».

Fericit audient al mării poeteze (Sicilia 1964), Mihai Benluc apreciază traducerea Madelinei Fortunescu drept cuprinzătoare. Noi am adăoga și deosebit de fidelă originalului, pe care, asemeni traducerei, l-am citit fără nici o reticență.

«Dacă am preda geniul și gustul după reguli, el n-ar mai fi nici geniu nici gust». Aceste cuvinte notate acum 200 de ani de Reynolds nu ne mai împiedică însă a o socoti pe Anna Ahmatova o mare poetă *colossală*, a cărei dispariție ne silește a cita două discursuri din remarcabila traducere a Calamniei:

În ziua-aceia însă, presimt chiar de pe-acum,

Prieteni veni-vor, minoși de zori la drum,

Trozindu-mă din somn cu jalea lor nebună

Pe pieptul meu de ghiță icoană ca să-mi pună.

Mari certuri s-au rotit în jurul poeziei Annel Ahmatova mai ales după ce, în 1920, poetesa s-a reîntors, sau mai bine zis a rămas în Rusia, pentru o bună perioadă de tăcere. Într-adevăr, după 1922, când a apărut *Anna Domini*, Anna Ahmatova s-a consacrat elaborării întinsei poezii «Triomful rusesc», din care au rămas doar frag-

mente publicate în 1946 (mi se pare, descrierea unui parc). Nu facem decât a reproduce coloanele Istoriei Literaturii Ruse, vol. LV, paginile 365—66 atunci când afirmăm toate acestea. Preocupările Ahmatovei, totdeauna atrasă de arta nescrisă și de nescrisul ei, s-au concentrat în acest răstimp asupra arhitecturii vechiului Petersburg și studierii vieții lui Pușkin. Întreruptă tot la Petersburg, dar cu atâtea neapăsare, în fața unui negru pîrîșag.

Dar poetul nu poate renunța la meteahna de-a scrie versuri. În 1925, apare culegerea *Cit de simplu poți trăi*, în 1940, *Sălcia*. Războiul cel mare o mobilizează și pe Ahmatova: *Bărbăție, Victorie, Trei Toamne, Din avion* (1944—46).

Traducerile Madelinei Fortunescu acolează întreaga, intermitentă și îndelungată perioadă de creație a poetei, prin acuratețea și eleganta lor nostalgic, demonstrându-ne ceea ce Anna Ahmatova a fost: o femeie de lume. Și cînd spunem aceasta, avem în vedere sensul babelic al cuvîntului din urmă:

Cuvintele prind clinchet rînd pe rînd

Și ritmu-ateoptă semnul de cîntat

(*Tainele meseriei*)

«Femeia, ce să știe ea în clipa morții?» se-ntrebare Ahmatova citindu-l pe Mandelstamm. Femeile trebuie să celebreze:

Femeile să-nalțe către soare

Copiii lor scăpați din mii de morți,

creînd în același timp și mari opere de artă, ca poezia *Moștenitoarea*, tradusă cu maximă pondere sufletească de Madeleine Fortunescu.

LEONID DIMOV

GOTTFRIED BENN

Lirica lui Benn și-a găsit prin tălmăcirea în limba românească o strălucitoare și originală transpunere. Poemele, în traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș și Virgil Nemoianu, izbutesc să înfățișeze în ciuda numărului relativ restrîns — aspectele fundamentale, la o primă vedere, deconcertante, contradictorii, ale acestui spirit de esență faustică, laică dar îmbogățindu-se limba cu experiența poetică a unui expresionist deosebit de virulent — experiență concentrată la început în jurul

obsesiei cărmului și a « dorului de Sud » (« Südschmerz », pe care Benn o preia de la Nietzsche), evoluind mai apoi înspre celebrarea morții ca sărbătoare, proslăvirea indestructibilității vieții pur vegetative și în perioada tirzie, în care se află decantat « tulburarea flux » al tineretului, spre considerarea actului artistic ca fiind unica posibilitate (specific estetică) de a depăși moartea. În fond, toate aceste căutări constituie locul geometric al unor tendințe de regresie care, într-un spațiu geografic și cultural, se manifestă tocmai prin ceea ce « Südschmerz », iar în timp, prin încercarea de dizolvare a eului poetic, care este plasat la începuturile istoriei omenirii ori chiar ale ființării în general. Traducerea unor texte precum « Cîntece », « Caritativ », « Icar », « Legende de mări și cutreieri », « Pe stăvilăru podului », « Cuacernar », ș.a. oferă punctele de reper necesare urmăririi firului principal al evoluției poetului, dar și a meandrelor și a capriciilor sale.

Traducerea a pus probleme deosebit de complexe întrucât formația intelectuală a lui Benn îl dă acestuia libertatea de a se mișca suveran printre forme și cuvinte, combinând termeni argotici cu termeni științifici, oscilând între versificația sever tradițională și radicalism avangardist. La acestea se adaugă numeroase asociații de idei, pe care traducătorii le-au rezolvat într-un chip cu totul remarcabil. Mă opresc asupra unui text care dovedește perfectă integrare a traducătorilor în universul liricii lui Benn:

Galful cel lînced-sombru vis de cedri.

Stelele, flori de nea, geroaie, reci.

Panterele sar mute printre cedri.

Totul e tîrm. Și marea cheamă-n veci.

« GESÄNGE II » (« Cîntece »)

În original, în loc de « cedri » se vorbește de neutru « pomi ». Evident, « cedri » a fost necesar pentru a se realiza consonanța în « cedru ». Dar alegerea nu fost întâmplătoare. Panterele, care trimit cu gîndul la Asia sau Africa, sînt de fapt însoțitorii zeului Dionysos, care cutreieră lumea întreagă. Abia prin acești « cedri » mediteraneeni, asociației de idei l se conferă tășul, peste care pșește în stare de grație Poezia, acordînd-se de altfel și cu dorul după un Sud pierdut. Traducerea depășește parcă modelul preexistent.

Benn nu este propriu-zis un inovator al limbajului cum a fost Rilke, sau, mai aproape de noi, Celan. În domeniul limbajului poetic el operează prin transferuri înalte ale unor elemente aparținînd celor mai variate sfere, rezultatul fiind o lirică a nuanțelor de extremă precizie. În studiul său « Probleme der Lyrik », Benn consideră ca una din pietrele de încercare în elaborarea unei poezii descrierea riguros exactă a unei culori: « Beachten Sie, wie oft in den Versen Farben vorkommen. Rot, purpurn, opalen, silbern mit der Abwandlung silberlich, braun, grün, orangefarben, grau, golden hiermit glaubt der Autor vermüthlich, besonders üppig und phantasievoll zu wirken, übersieht aber, dass diese Farben ja reine Wortkliches sind, die besser beim Optiker und Augenarzt ihr Unterkommen finden ». Poetul acordă o cu altă mai mare însemnătate acestei probleme, cu cît în cadrul logicii interioare a poeziei sale culorile se constituie ca

semne ale amăgirii, ca piedici în drumul însoierii spre stadiul pur al protoplasmului. Ele trebuiesc deci fixate cu minuțiozitate pe o pîtea fi stăpînite, devanînd astfel pietre de încercare nu numai pentru poet, ci și pentru traducător. Inspărită, călmăcirea poeziei « D-Zug » (« Expresul ») oferă cititorilor un studiu cromatic în brun: « brun-coniac », « brun-bărbătesc », « galben-Malala », « brun clar femei surpat peste brun sombru viril ».

O culme a liricii lui Benn, cum e și cea remarcabilă « Am Brückenewehr », care abordează toate marile probleme ale existenței, își găsește o formă proaspătă și nouă în românescul « Pe stăvilăru podului ». Aici versurile se icsă în mod miraculos din lumină ascunse ale limbii române:

*Pe mulți i-a supt iavru
cu ogîndiri și voci,
cine nu duce dorul
primărei roci —*

Transpunerea magistrală în limba română a poeziei benniene, contribuie la îmbogățirea orizontului liricii române contemporane, făcînd cunoscută la noi substanța lirică unică a acestui mare poet.

ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

BECKETT

Acelui cititor care nu este pe deplin conștient de faptul că, atunci cînd devine literatură, limba capătă trăsături cu totul nefirești față de comportamentul ei zilnic, altminteri spus că, adică, scris, cuvîntul « sună » cu totul altfel, îl va fi greu să înțeleagă în ce măsură traducerea unei piese de teatru cum este *Așteptîndu-l pe Godot*, traducere pe care o datorăm poetului Gellu Naum, reprezintă un eveniment; un eveniment pe de o parte literar, firește, dar în același timp un eveniment de limbă: aceasta întrucît, de această dată, traducătorul nu avea de-a face cu două limbi cituși de puțin apropiate prin faptul că se află integrate amîndouă în cîmpul totuși restrîns și plin de compatibilități al literaturii, al scrisului, ci cu două limbi aflate în punctul lor cel mai particular, cel mai

străin, în punctul lor de maximă disjuncție: conversația curentă. Acest mod particular al limbii, cel pe care îl vehiculăm cu nepăsare de dimineață până seara făcînd, asemeni domnului Jourdain, proză fără să știm, se caracterizează prin anumiți parametri lingvistici care, în ciuda faptului că ne sînt atît de familiari încît avem senzația că într-un asemenea caz traducătorul «nu are nimic de făcut», se dovedesc de o rigiditate exemplară: structura și cantitatea frazei, natura raporturilor sintactice, modulările morfologice, vocabularul, etc. alcătuiesc la acest nivel un context despre care nu ni se pare fortuit să afirmăm că el reprezintă forma cea mai monolitică a limbii, un teren lingvistic unde nu se pot produce «transferări», așadar înăuntrul căruia se locuiește și nu se pătrunde — piatra de încercare era, deci, aceasta: traducerea unui text așa cum «este așteptîndu-l pe Godot cerea material în al doilea rînd îndeminare literară pentru că, înaintea de orice, era vorba de o autentică trăire a limbii, era vorba de a simți legăturile particulare ale unui spațiu înăuntrul căruia relațiile lingvistice joacă un rol mai important decît încălcătura semantică.

Așadar, în ce constă, exact, meritul traducerii pe care ne-a înfățișat-o Gellu Naum? Mai întîi în aceea că traducătorul a sesizat — în mod practic, adică în scriitură — natura particulară — nescripturală — a contextului. Apoi, odată definite astfel cele două suprafețe — a de tradusului și a traducerii — în a fi căutat soluțiile la nivelul sintagmelor respectînd, pe de altă parte, perfecția omogenitate a spațiului unde trebuiau inserate elementele traducerii; pontul Gellu Naum a știut că fiecare termen scris trebuia, de această dată, să respecte nu numai sensul ci mai ales natura spațiului care îl cuprinde, că forma unui semnificat se datorează într-o aceeași măsură substanței și vecinătăților.

VIRGIL TĂNASE

LA RĂSCRUCEA DINTRE CULTURI

OV. S. CROHMĂLNICEANU

ILARIE VORONCA

Majoritatea fulgerelor îndreptate împotriva mișcării avangardiste românești a adunat-o asupra capului său *Ilarie Voronca*, poate și pentru că abundența producției lui lirice l-a ținut mai în atenția publică. Pînă a se expatria și el, ca Tzara și Fundoianu, tipărise nouă culegeri de versuri: «*Restricții*» (1923), «*Colomba*» (1927) — «*Ulise*» (1928), «*Plante și animale*» (1929), «*Zodiaca*» (1930) «*Invitație la bal*» (1931), «*Incantații*» (1931), «*Petre Schlemihl*» (1932), «*Patmos* și alte șase poeme» (1933). El apăruse numele adesea în «*Năzuința*», «*Flacăra*», «*Rampa*», «*Vremea*», «*România literară*», «*Adevărul*», «*Adevărul literar și artistic*», «*Viata românească*», «*Adam*», «*Herald*», «*Azi*», «*Cuvîntul liber*» și «*Omul liber*», fără să mai vorbim de publicațiile avangardiste, «*Contemporanul*», «*75 H. P.*», «*Punct*», «*Integral*», «*Unu*» și «*XX-literatură contemporană*».

Originar din Brăila, unde se născuse în 1903, a debutat la «*Sburătorul*» cu versuri ale căror «*restricții*» aduceau aminte, ca și «*vecerniile*» lui Camil Baltazar, de melancoliile bacoviene. Sintem purtați prin același decor provincial, bîntuit de crîstepe; casele cu ziduri «*cenșii*» și perdele «*cernite*» la ferești surd «*bofn-vicios*», în grădini publice pustii «*putrezesc*» «*frunze și amintiri*». Versurile, destul de cuminți, nu-l prea anunț pe viitorul Voronca. Totuși, dacă le examinăm cu lupa, putem recunoaște chiar și în ele cîteva din notele liricii lui ulterioare.

Curînd însă, autorul «*Restricțiilor*» scoțînd revistele «*75 H. P.*» și «*Integral*», proclamă necesitatea născocirii unei poezii care să uture «*întreg bagajul de melan-colie*» «*prin grăni suburbane*», spre a lăsa cuvintele, «*cu intestinele despletite*», să se înălțune în «*jazzul frazelor vertiginose*». Voronca îndeamnă la adaptarea în literatură a limbajului plasticilor moderniste, practică de amicii săi Marcel Iancu, Victor Brauner și M. H. Maxy. El pledează pentru o «*picto-poetrie*», care ar trebui să se nască dintr-un crez «*constructivist*» sau «*integralist*», avînd ca principiu fundamentul «*INVENȚIA INVENȚIA INVENȚIA INTELIGENȚA VITEZA DE INTELIGENȚĂ* cu 60 de etaje ascensor». E vorba mai ales de o restaurare a lucrurilor în autonomia lor materială. Poezia nouă poate reuși temele vechi: lacul, pădurea, marea, dragostea, toamna, etc. dar cu condiția ca toate acestea să-și păstreze «*întreagă primăvia*», în locul «*fotografiei*» sau «*poestirei-reproducere*», «*elementele, considerate în spațiu*», urmează a

recipită « o existență acută ». Așadar, « limbă nouă, senzație crudă, construcție clasică obiectivă impusă de o ordine și o constrângere proprie » (Poezia nouă, A doua linie).

Versurile scrise de Voronca între 1924 și 1925 vin să concretizeze programul acesta « integralist ». Adunate în volumul « Invitație la bal », ele sînt însă mai degrabă producții dadaisto-simultaneiste. O mulțime de cuvinte din sfera lumii tehnice moderne, se îmbulzesc în propoziții eliptice, telegrafice: « Vis încadrat prin vestiar orice salcm, garderob / Într-o cristalizat în azbest început de psalm / Cerul echilibrat peste lacul în metal » (Pneul Eterogenitatea lucrurilor pe care le cuprind noaptele (« frunzele colecționate autografe ») « lăbucă, sol diez interior, abdoz-pentru zincul din gînd »; « ploaie elegantă în caiet englezesc »; « Țingeri trec prin reumatism colorat »), vorbesc chemate să sugereze mari distanțe, (« transatlantic », « equator », « ocean », « hotel », « gări ») năzuiesc să dea senzația asaltării simțurilor de către nenumărate impresii concomitente. Totul se mărginește însă la o demonstrație efemeră, destul de puerilă, cu efecte comice involuntare, atunci cînd suferă și o organizare în strofe rimate: « Cît de scump calendar compartiment / În tub cîmpul răgușit magistrat / Trenul politicos a jucat fotbal / Aici orașul s-a deschiș ca un port-țigăret » (Plan).

« Picto-poezia » însă, va rămîne pentru cîntărețul « restrîștilor » mai mult un scurt exercițiu gimnastic de învioreare a imaginației, e drept puțin cam desnoadător. Odată încheiat, formula liricii lui Voronca se predezăa cu poemul « Colomba ». În cinci cînturi, el celebrează aici ființa iubitei printr-o trenă nesfîrșită de imagini frumoase și insolite. Femeia adorată e « iarnă tăiată-n fildeș cu norii-ner-o căldare », « svon răspîndit în cerul scris pe genunchi ca pled », « pădure despletită în păr și-n sîrnatore », « trup cu-arături cu-ntr-oareri cu umăr-n fințînă », « fum răscuit în arbori », « ... cu pînteclu în șarpe »; « ocean ce se răcește cu brațele-n gargară », ș.a.m.d. Întregul univers participă la această amplă declarație amoroasă; zăgăzirea se amestecă, sentimentele capătă însușiri fizice, distanțele dispar și formele trec unele într-altele cu o ușurință fantastică. Dragostea devine o formă de reasimilare a naturii și lucrurilor printr-un asociaționism frenetic: « Știu clopoten-tre coaste și plantele marine / grădină-n os săpată cu brațele-n lămi / Știu fructele rotunde ca mersul tău și pline / de coacăze-n mireasma de bucurii în dăi ... ».

Poemul « Ulise », scris cu prilejul unei călătorii la Paris, nu mai lasă nici o îndoielă asupra neobișnuitului talent al lui Voronca. Această avalanșă de imagini sîncrinate acum de dezamăgiri și mizeriile marielor oraș. Scribător de sentimente ambigue, fascinat și spemăgîre, participare la freazătul imens al multimei și solitare dureroasă, « Ulise » a fost comparat cu celebrul poem « Zone » al lui Apollinaire. Voronca adoptă însă mai mult o atitudine retrăcită față de universul civilizației moderne. Poemul debutează chiar cu o asemenea reacție, exprimată în versurile memorabile: « Ți-î închin un îmn ție, veac al mediocrității nu mai vinăm ursul sur prin munții Americii ». Imagini ale peisajilor fruste din țară, « sîna edelweiss la butoniera sotiimpului », « brașov cetate cu pereții oglinzi în munți », revin mereu spre a mîngia sufletul autorului care tînjește după prospețimea lor. Voronca își satisfacă gustul pentru natură, cîntînd piețele de legume ale Parisului ... « Ți surd ca șopîrle fasolele verzi / constelația mazărei naufragiază vorbele / bobosele stau în pîstea ca școlarii cîmîniți în bănci / ca loci dovleceii își viră botul înainteașă / amurgesc sefele ca tapiterii pătrînuțului mărului / epuri de casă ridicîli albi pătă-gele / vinete înnoptează iată tomatele ca obrași transilvănenelor ... / coropidele cîmît întîrziat pe bobșete de șopșet ... » și iată fața de hrisos chinată a car-tofului ... » Poetul profită de ocazie spre a-î închina un îmn acestuia din urmă, ca și cesiului.

Dar și atmosfera exaltată a peisajului cicadin a prins, în filme cu o desfișurare rapidă de imagini caleidoscopice, percutante: « scrișnesc din dinți marile cotidene »; « agenții companiilor de afiaș primonesc rufăria zidurilor »; « precepții ridică obloanele somnului »; « tramvielele lăptărele autobuzelor își acordează ca o or-cheștrație instrumentale »; « strălucesc vocile ca gutul în vitrine »; « dactilografi pune broderia surșului pentru balul din cartier »; « piața concordiei ca un pîntece se rotunjește se ridică »; « turnul eiffel își întinde gîtul »; « șîngele ascen-soarelor circulă în marile hoturi »; « rid cu dinți fosforescenți reclame ».

Și mai acută liric e evocarea dificultății de a-ți mai reconstitui personalitatea din magna uniformizantă a vieții mariului oraș ... « Și tu te cauți pe tine ca pe un vecin care a dormit slături »; ... « Ți dai fircoale ca unei case căreia-ai uitat nume-ru »; ... « sîni strigi chemi proprietarii întrobi dacă tu locuiești în tine » ... « care e longicudinea inimii tale ... ».

În volumul « Plante și ... », după cum arată și titlul, Voronca ține să-și exprime nemîișcit dragostea sa de natură. N-avem însă de a face cu nestă pastelui; ierburile, florile, viețile participă iarăși la fastuoase balet pe care le regizează o imaginație deslăntită, îmbătată de frumusețea firii: Petștii sînt « instru-mente de muzică; păsările țînesc spre cer ca « havuzuri »; cîmpul poartă « funde de fum »; se deschide « balul corallor »; « arcușii rechinilor urcă pe violoncele de apă »; meduzele își apleacă « bucele »; sosesc peștii fosforescenți ca niște « afșe luminoase ». « În ierburile alunecă tăciunii din privirea vulpiilor »; « burșucii se leagă în adiere ca arbustii »; « Caprele negre fac alpinism »; « iepurii se plescă la marginea zilei ca dovleceii »; « prin grățiile cerului țînesc se dau peste cap ca mal-muștele ». Nici acum poetul nu « descrie », ci se lasă mai degrabă invadat de natură. Aistăm la o vastă osmoză între plante, animale și sufletul omesc. Un motto din « Il poverello », pe fronsipul cărții: « Laudato sî, mi Signore per sora nostra matre Terra / la quale ne sustenta et governa, / et produce diversi fructi con colorii fiori et herba », trădează o intenție a autorului de a imprima elogiul naturii o fervoare franciscană. De aceea, după exemplul lui Jammes, Voronca pune o cîndreșă specială în celebrarea frumusețelor umile, scriind: « Ce melodios e piciorul asinu-lui / ca un deget copia mică atînce clapele pietrelor / coșpele au o legănare în mers ca apele / asinul cunoaște pleoapa potociilor » (Privete). Tot așa ține să sublinieze mai ales grația « margheritei », « floarea scălară », care, prin « catifeaua liniștii pirogă » umple sufletul « ca o orgă », sau ne invită să primim înduioșări cum « sco-rele dă mălai vrăbiilor ». (Bucurii înăduice).

Eugen Lovinescu l-a poreclit pe Voronca, « miliardarul de imagini », G. Călinescu li recunoaște « o voluptuoasă receptivitate senzorială », un simț al plasticii cîvîntului excelent și o apăsitudine de a ridică la rangul de material poetic orice percepție ». Găsea însă că lirica lui nu are destulă limbă din cauza « abuzului de metaforism » (Iarile Voronca — ne spune criticul — desface o cîrpă în care sînt îngrămădite o mulțime de peștigiori aurii, a căror transparență și tîncuță nu rămîne necunoscută, plină ce nu sînt aruncați într-un vas cu apă ca să-i putem vedea luncind și înnoțind ». Metaforismul nelîfrînat, e totuși, pentru poet, o cale de eliberare a inconsten-tilui. În fața sa, « integralistă », Voronca respinge suprarealismul pentru că n-ar răspunde « ritmului vremii », fiind « feminin » « expresionist », bazat pe un principiu de « dezagregare bolnavă, romantică ». Dar ulterior, expunîdu-și crezul poetic, fostul « constructivist » vedeșe tocmai o dispoziție la alunecarea în onîrism. « Hotărîrile lucră » declară Voronca — între ceea ce se petrece în noi și acoul în-gremat al cuvîntelor, e o diferență de voltaj, o insuficiență acustică (...) Dacă rostul cuvîntului nu ar fi decît de a reproduce, atunci de la început reproducerea e mincinoasă (...) Iubesc în meșesugul scrisului — mărturisese poetul — tocmai

slăbiciunea lui, nepuțința de a reda cu precizie (precizia e întotdeauna îngimfăță și corsetul, fie el al matematicii, fie al prostituției, îmi repugnă) ceea ce gîndul a încodit, ceea ce într-o scărpăare împalpată, nebuloasă din mine sau din spațiu a lăsat să se întrevadă. Ceea ce vreau ori simt aluneca peste oglinda netedă, obscură a cuvîntului, se împiedică de întărirea lui precum securile la un drum, altul, potnică în nodurile unei scînduri. E ca și acele desene în « lino-leum » și bucuria pictorului de a-și lăsa linia condusă de alunecările cutitului pe creștături neprevăzute, într-un zig-zag al materialului ales ». (Între mine și mine: A doua lumină). Cum se vede, nu sîntem prea departe de automatismul suprarealist. Și Voronca vrea să strîpungă imaginea convențională pe care ne-o crează despre lume viața conștientă, prin rutina cugetării, « botozeta logică ». Și dînsul năzuiește să atingă o « suprarealistă », stîncă dincolo de reprezentările noastre curențe. « Trece — scrie el — pantru o clipă de partea cealaltă a lucrului, fil tu lucrul pe care îl vei pipăi pe dinăuntru, gîndește-te că în mîna unui destin implacabil tu ești însăși furnica pe care acum cu un suris o contempli, escaladîndu-ți turnul uriaș al degetului cl mic: amintește-ți că ești o fărîmă din TOT, cînd însuși TOTUL nu e decît o fărîmă, și vei vedea atunci cît de sarbede, de pompoase și nule sînt toate arhitecturile filozofice, cît de penibilă și lăutoare în ris e gîndirea exactă și preioasă, ce scrum zgometos din deprindere se învîrtește din atîtea zlogone învățate pe dinafară » (ibid).

Voronca își investește practic metaforismul său delirant cu funcția eliberatoare a dicteului suprarealist. În « Bătăraș noptilor » ajunge chiar să se apropie simțitor de acesta. Sînt cîntate somnului, visul, tenebrele care scot la suprafață zăcămintul obscur al sufletului. Poemul devine o revărsare de ape negre, tumultuoase: « Marea arborează pavilionul de pirat al nopții »; « se joacă rostogolind ca arșice înecații pe băncile de valuri »; « din toate părțile bărcile întineresc și se apropie »; « viul scaldă plaja inimii »; « ca o mîșă oșasă desparera trece prin pietele gîndului ». O neliniște urcă în lucruri ca un fum. Noaptea are, curios, însușirea de a-l face pe Voronca să descopere truda imensă a lumii, ideea e că poetul a adunat în străfundurile sufletului toate frustrările obidiilor pămîntului și scoaterea acum la iveală din inconștient a acestui vast depozit de traume îl îngăduie să împlinească, în sfîrșit, așteptările semenilor săi: « Frașii mei frașii mei — li se adresează el — știu foamea și suferința voastră! De cîte ori am vrut să vă dau un ospăț somptuos din inima și plămîinii mei! Mi-am încovoiat și eu trupul în mușcalii zînelor! Am cîntat frunzele, toamna înserarea iubirii! Dar sîmșeam cum din unghere ochii voștri mă pîndeau ca arcașii! Adăstai din talgerul inimii o chemare! O trimbăi de spune să spargă adîncurile »... Tema socială începe să-și facă astfel tot mai mult loc în lirica lui Voronca, evocînd universul muncii izvoitoare, exploatarea și mizeria, « Umerii cărbunariilor se macină în docuri »; « Omidă, tuberculoză urcă pe frunze plămîinii » celor care n-au avut bani să-și cumpere « covorul aerului ». În sare « scrișineș cîntă oncașului », « dar clincheul cupelor acoperă furtuna lanțurilor ». Ne sînt prezentate, odihnindu-se, locuri unde s-au consumat cantități colosale de energie fizică și intelectuală: « Acum în tipografiile mașinile dorm ca niște pești uriași! Prin ferestrele înalte noaptea își scutură sacii cu făină albastră! Și curelele stau nemicașe ca niște panglici ale tăcerii! Noaptea a pus lacătul ei nevăzut peste roțile care au vînturat glasul veacului! Noaptea a nclinat aceste bazele ale gîndului! A legat căpîșe griul pentru legănașii ochiului! A oprit împreunarea literelor fulgerînd ca sozii! Și toată sala mașinilor e un muzeu cu monștri marii... »

În « Zodiac » revin izvoarele, pădurea, răcoarea ferigilor și aerul ozonat al munților. E ca și cum, după fiecare contact cu furniculul citadin, Voronca simte nevoia unei băi de slăbiciune naturală. Poemul nu aduce, sub raportul facturii, nimic nou, poate doar o vagă tendință de autohtonizare a feeriei imagistice, prin

particularizarea peisajului. « Steagul neînduplecat al vulturului » se-nalță « spre Caraiman »; « pe bolovani » saltă « Troțușul în dantele »; în « ceaunul văii » se umflă « mîlăul privirii ». Înedită oarecum apare preocuparea de a da versului nu odată cristalizări memorabile: « Fluvie! duc trena oceanelor ca pații »; « La Nord e-o frunză tristă pe-o frunte luminată »; « Și-un anotimp revine din Indi ca marozii ». Interesul pentru muzica poeziei crește considerabil în « Încantații », așa cum ne prezintă titlul volumului. Voronca are acum ambiția să-și răstoarne coșurile cu imagini în strofe de o metrică impecabilă: « E trecerea fantomei prin lampa familiară! Cu nemăsurarea frunții pe-o carte, pe o apă! Prin lăjerile plîns, cînd singera o vioră... Și-un ocean de sticlă al-alunecă sub talpă ». Întîmîm chiar un elogiu al « alexandrului »: « Un vers izbit în vine cu săruri și cu plante! Singele din năvală spre porțile pădurii! Somnul prin care trece o respirație-nantă! Feriga răgăsită pe-amiaza dulce-a gurii ». Bineînțeles, nu lipsește nici lauda adusă « versului liber », « fundă între copaci și grîne », « versul care se zmulge din verighetă, scapă! Versul soporită suplă fugită din peniță! Versul care e nota ce n-o mai știu pe clapă! / Coacăză care culcă pe limbă o peniță ». Dar poetul preferă de astă dată să-și strînească debutul verbal, spunîndu-îi canonul prozodic și să imprime adesea poetogolii cuvîntelor o remarcabilă frazare muzicală: « Din anotimp sfăr, din peisajul smulș, în logodiri cu-ogînda și în pâliri cu luna! Cu amintirea-n sare ca un petec-n tuzlă, / [Alăși rămăș-n mînte cînd a trecut furtuna! ». Nu odată, în căutarea de « incantații », Voronca ajunge chiar să barbizese: « Pe lactee aleși! Pe ochi, pe verbe! / Cînd cade cheia! / Visului în verbebre ». Sau: « Cristalele flori! Linii boreale! / Privire-n viori! / Părul în cereale... »

Prietenii lui Voronca de la « Unu » au considerat flirțul acesta cu formele prozodice tradiționale o « crădere ». La rubrica « Aquarium », unde erau publicate noștele înepătătoare ale revistei apărui o recenzie la volumul « Încantații » de Ion Pillat și Ilarie Voronca. « Să pîngem — se spune — glănda cinăra » poetului grefat pe trupul vetust al unor poezii scoase din cușca de pâlări a bunicii ». Adevărul e că, în ciuda apitelor infamante cu care folie tradiționaliste continuă să-i străteze, Voronca reușise să-și cîștige o aprecieabilă stimă literară. Mai tot criticat de seamă nu-l contestaseră talentul, Perspectivă vorbire cu multă simpatie de « Comba », « Ulise », « Plante și animale » și « Brăraș noptilor ». Volumul « Încantații » apăruse într-o editură semi-oficială, de mare prestigiu, « Cultura națională ». Poetul răsise colaborările la « Unu », socotind că venise momentul să-și pună candidatura de intrare în Societatea Scriitorilor Români. Această intenție fu considerată de amici săi expresia decăderii supreme și provocă ruptura lor cu el. Faptul îl afectă mult pe Voronca, mai ales că luă și o coloratură politică. Aspirantul la intrarea în S.S.R. (Societatea Scriitorilor Români, în terminologia revistei « Unu » era acuzat de veleitarism « artistic », păcat sinonim, pentru etica suprarealistă, cu conformismul social burghez. Ecurile încercărilor lui Voronca de a se explica și răspunde reproșurilor care-i fuseseră adresate le găsim în volumele « Petre Schlemihl » și « Patmos ». Ca în paginile confesive din « A doua lumină » (1930) și « Act de prezență » (1932), accentul pladoarilor cade pe destinul poetului, osîndit prin însăși natura sa aparte la o singularizare tragică: « Nu scriu pentru viitor și nici pentru voi, amabili concuitorici și confrăți de acum » — declara Voronca. « Pierzania începe cu simptomul conștienței nu a valorii în sine, ci a valorii raportate la numărul și înțelegerea cîrșiei... În locul singurătății și a cășării pe stîncă aridă a visului, pentru atingerea unui edelweis împalpat: înclînarea sufletului de carne dinaintea prostimii bucurioase de ridicarea totalului ei cu o unitate » (A doua lumină). Dar soliditatea acesteia doar aparentă, căci îndărătul ei se ascunde o trăire în alt fel, superior, al întregii experiențe omenești. « Cînd

toate se vor fi sfârșit, cînd din planete și sori nu va fi rămas decît o cenușă invizibilă, va mai sîrîni numai florul distilat în eprubetele viselor de nopțile și tăcerea poetului» (ibid). În «Petre Schlemihl», Voronica își asumă condiția de paria social: «Ah! — le spune el oamenilor — Că bine mi-au făcut pîterele pe care mi le-ași aruncat! Și cîrările, și scuipatul vostru (...) M-ati alungat din ogrăzile ude de ploaie tîrîte! Și în decembrie de lingă sobele voastre în care focul troznează ca un harbur, / M-ati alungat de pe uliște pline de vuet, / M-ati lovit cu bice în piețele publice ca pe un cal bătrîn / (Am privit amurgul în ochi). Aflăm că ostracizarea poetului s-ar datorî în primul rînd refuzului său de a lua parte la multimea îndeletnicirilor prin care societatea își exercită vasta acțiune spoliatoare: «Nu — precizează Voronica — n-am fost eu alături de voi, oameni în cîmpuri! Cînd hohoteși lingă grînele decapitate, / Nu, n-am fost alături de voi cînd aruncași în furnalele lacome! Lopeți pline cu zilele și nopțile frașilor voștri în locul bulgărilor de cărbune / Nici cînd mi deschideși pămîntul ca pe o pungă și lăsași moneda de singe, cu care vă plăteam dreptul la muncă în birourile muceștate. (...) (Pe de asupra dosarelor). Dar rezulă că și din alte motive, mai adînci, poetul nu și poate găsi loc printre semenii săi. Preocupările lui îi tin la distanță de satisfacțiile lor joase și mărginite: «Cum s-ami aduc aminte — le reproșează el — de graba voastră steeră! De ancorele care în creierul vostru înșepeniseră visul, / Cum s-ami aduc aminte de privirile voastre veninoase! / Ca niște șerpi înșirînd capul în pupilele violente? (Nici o amintire întinutăcă).

Totuși, avem de a face cu o izolare înșelătoare. Poetul e «Petre Schlemihl», «omul fără umbră», un «Ahasverus», blestemat să rămînească veșnic și să fie prezent pretutindeni. El posedă «ciubotele de șapte poște», «C-un singur vers» poate trecut «prin patru anotimpuri» și tăia de-a lungul continentele: «Acum lingă plugarul înversnat peste farele sale, / S-au lingă roțile gemînd ca niște cîini uriași, / Acum între soselele-curele-punînd în mișcare orașele, / Și după aceea alături de sălbatic în pădurea virgină» (Ciubotele de șapte poște).

Poetul nu trebuie sălîșt să vină între oameni. El va face sigur această cîndva, de la sine: «... tîrziu într-o noapte ploioasă, — scrie Voronica — Voi bate, omule, la geamul tău, / Și nu vei ști: e linisteă umedă în oase, / Sau e o veste pentru mai bine sau mai rău». (Față în față). Voronica insistă asupra firescului acestui moment de inevitabilă regăsiră: «Vă voi vedea pe voi, oameni și uncele voastre, / Veți sta într-o tăcere în jurul unei mese, / Și kampa ca o ceață prin respirația noastră, / Se va urca pe buze, prin vorbe, ca o tuse... // Eu vă voi spune: «oameni, nu sînt decît un frate! Același smuls în ploaie, îngenuciat în toamnă, / A mea e tristețea voastră, ale mele sînt înfrîngerile voastre! / Ca și voi nu sînt decît un copac pe care se-odîhneste o vreme pasărea călătoare a vîetii...» (Față în față).

În «Patmos» întîlnim obsesii asemănătoare. Insula, unde se presupune că Sf. Ioan a scris apocalipsul, devine pentru Voronica simbolul nălcuii pe care o urmărește poetul. Aparițiile ei sînt momentele lui de beatitudine, cînd lumea își pierde terestritatea și la înfățișare purificată a visului. Restul existenței e un exil, descris mereu cu o adîncă silă: «Am stat — ne spune următorul mereu același himere — lingă împărtășitorii de pămînt / Lingă vînzătorii de cifre, de armăsari, de cuvinte, / Am fost pretutindeni omul străin, / Care ascultă, fără să la parte, tocmele, căderile la învală...» (Vestă în orașe) «Pe străzi dosnice, apoi, între pereți de iederă, / Ultimii bani dăruți haitelor de copii în zădărnice! Rămășagii ale soarelui în glustre! / Miini experte ale vîștoarelor cîntînd bolul de aur în fîșile de gunoare, / Eu insimî atunci, declasacul, netrebnicul, golani! / Privînd în curși maldărul de singiri, strălucitoare, / Aburul acelor ospețe sîrăce dar sîte de potolite, resemnate / Foame, mea îndrîjă sărînd peste garduri! / Ricînd țărîna sîbricită...» (Minunata călătorie).

Dar credința lui Voronica într-o miraculoasă transformare a lumii rămîne nestîrbică și are perfectă dreptate Eugen Simion să-i numească «un poet al certitudinilor vitale» și: «Tracem acum printre ruine de porfir / O mare liniștită ne tîmăduiește cu salvia ei glenzele! Înaltîm în Insulă, / E o altă planetă? Desigur tramvaiul ne-a dus pe-o altă planetă...» (ibid)...

În «Petre Schlemihl» și «Patmos», poezia lui Voronica își dezbracă haina ei luxuriantă imagistică, mișcîndu-se goală, cu o admirabilă dezinvoltură lirică. Dacă pasta colorilor pălește, cum afirmă G. Călinescu, în schimb muzica fluidă, învaltoare a versurilor cîștigă considerabil. După «Ulise», «Patmos» e cel mai bun volum al lui Voronica în limba română.

Poetul studiase dreptul, dar repugnîndu-i să practice avocatatura, so mulțumiso să ocupe un post de referent la Direcția presei și informațiilor. Socrul său care-l finanțase volajurile la Paris, spera că Voronica s'ar revîna de acolo doctor în stîline juridice. El însă, se ocupă să-și facă relații literare și e simitor că de bine izbuc, «Ulise», sub titlul «Ulisse dans la cité» a apărut în 1933 la vîștita editură «Sagittaire», cu o prefață a lui Georges Ribemont-Dessaignes și un desen de Marc Chagall. Îi urmărește «Petre Schlemihl» [Poèmes parmi les hommes (1931)] și «Patmos» (1935). Cu «Permis de séjour» (1935) începe seria volumelor originale ale lui Voronica în limba franceză. «Poésie commune» (1936), «La joie est pour l'homme» (1936) «Pater noster» (1937): «Amitié des choses» (1937), vîzută lumina tiparului în colecții prestigioase, care publicaseră texte sub semnătura unor Eluard, Breton, Tzara, Soupault, Leiris sau Joue. După concedierea sa din serviciu pe motivul că avangardisti n-au ce căuta într-o instituție de stat, Voronica se stabilește definitiv la Paris. Aici, o duse grea ca amplot al unei societăți de sigurare / reuși, totuși, să publice încă alte numeroase volume de versuri: «Olivette», «L'après-midi fantôme» (1938), «Le marchand de quatre saisons» (1938) «Beauté de ce monde» (1939), «Les Témoin» (1942), «Contre solitude» (1946) și de proză poetică: «Lord Duveen ou l'invisible à la portée de tous» (1941), «La confession d'une âme fautive» (1942), «La cité des réalités» (1944), «L'interview» (1944), «Henrika» (1945), «Souvenirs de la planète Terre» (1945).

Voronica nu și-a uitat niciodată patria. A sînt, sub auspiciile profesorului Mario Roques, prelegeri despre literatura română contemporană și a cîtuat să trezească interesul scriitorilor francezi pentru ea. Maquisard în anii ocupației, a luat parte ca voluntar la izgonirea hitlericilor din localitățile Rodex și Aveyron. După eliberare deveni șeful emisiunilor în limba română ale postului de radiodifuziune Paris. În această calitate își revizui la începutul anului 1946 rari și i se făcu o primire triumfală. «Eu — cum spune Șerban Cioculescu — sîrbătoarea întoarcerii fiului risipitor și Poeziei».

Cîteva luni mai tîrziu, la Paris, Voronica avea să se sinucidă din motive sentimentale, după ce redactase un «Mic manual de fericire perfectă» («Petit manuel du parfait bonheur»).

Etichetele, oricît de exacte ar fi sînt și rămîn adeseori neconcludente. Așa apare azi și aceea de «imagist», atribuită lui Voronica. El este un poet mult mai însemnat decît ne-am obișnuit să credem. Imagistica sa, aproape niciodată banală, se distinge printr-o acuitate senzorială puțin comună. În fața lucrurilor, întreaga ființă a poetului frează și o percepție declanșată la el fulgerător alina, chemată de înălțurii subiective, dar cu motivări organice, adînci, lăstă ceva asemenea imaginii din într-adevăr miliardale pe care Voronica le-a risipit: «Viziunile se deschid ca brîșcegele», adîmăntă și frăcă sîni tar, de fereastră; «lumiina pune tîncură de iod pe rînille afșilor», «soarele își face loc cu cotele»; «tremururile sînt coupe-papieruri pentru peisaj». Voronica reține «răcoarea lăcușoasă» a săliilor de

gimnastică, vede valurile ca pe niște avalize cu batisțele vîntului răvășite», aude tusea scrișind «ca în colții dulăilor oasele», simte că un «suris» îl urcă «pînă la etajul al optulea». Acuitatea percepțiilor substituie în astfel de imagini lucrurilor o anumită calitate a lor, frapantă, surprinzătoare. Nu este o întîmplare că Voronca a reclamat mereu poeziei o agresivitate în ordine senzorială, cerîndu-i «să spargă pupila», să «sfredească», să «muște», să «sîngere», să «zgirie», să «șpipe», să fie «injecție», «cîrîncop», «bumerang», și să facă din cuvinte «baionete».

Esențialmente lirică, imagistica lui antropomorfizează în întregime lumea, umplînd realitatea de o sensibilitate omenască ascuțită și vibrantă. Poetul înțelege, de pildă, să cînte astfel obiectele: «oglinzi brune oglinzi roșcate ca fata hânglei / oglinzi cum sînt căprioarele scrise în munte / oglinzi cu piatra vînită ca frunza viței / oglinzi adolescente ca frunți (...) / oglinzi de culoarea tăcerii a surisului oglinzi ca peștele zvircolind-se în metel / oglinzi ca o amintire a visului / oglinzi ca gîtul fecundelor la bal (...) / Oglinzi cu săli de așteptare cu reveniri / cu rîm-sul bun al emigranților al orii (...) / oglinzi cu catifelări de renglote de rugină / oglinzi incendiind corăbiile perșilor...» (Ulise).

Cînte azi, cînd libertatea lor metaforică nu mai șoșează ca atunci cînd au fost scrise, poemele lui Voronca își dezvăluie fluxul liric dens și conținut, dirijat de bogate modulații sufletești. Putem găsi cite exemple vrem. Să ne mulțumim cu unul singur din «Patmos»: «Nici aici odihna pentru noi. Nici acolo / În stațiunile de vilegiatură unde la șapte seara apar bătrînele pianiste în restaurante, / Nici între scînci cu șerpii răsuciți pe fluierle apusului / Nici în cetățile noi ridicate în chiolele unor oameni tineri. / Niciăieri odihna pentru noi. Niciăieri...» (Eu sînt acel fără odihnă).

Puțini au apot o egală facultate de a se dăruî miraculosului ca Voronca: «Cred — declară el — într-o posibilitate de dezlănțuire a unei minuni din alăturarea în silax a amnarului din poeme»... «Mă încred în misiunea proorocitoare a cuvîntului, în religia abstractă și înaltă a scrisului. Scrisul rămîne analura (...), înengunchearea mea» (Între mine și mine. A doua lumină)... «Singura morală și religie a poemului (A doua lumină; ibid). Rareori avem prilejul, ca la Voronca, să ne instalăm în miracol cu mijloace atât de simple. Poetul duce o exaltare molipsitoare care împrospează culorile lucrurilor, înnoibază formele și schimbă înfățișarea lumii, sălind-o să-și releve brusc infinita frumusețe. E suficient de pildă, să se imagineze «într-o dimineață înțila oară pe străzile unui oraș»: Imediat ne va face să observăm că «Sînt cristale și flăcări, în chioșcuri / Muzici albe și ape minerale între priviri plătite», că «Părul femeilor se apropie sause depărtează ca o altă zare / Aște de liber, hohot de ris, spumă printre acești localnici», că «Sînt și ganguri răcoroase și squaruri cu nisipuri solare / și tramvaie cu clinchetul împede și băcării cu fructe exotice», că e firesc să exclame fermecat: «O ! Fanfare, mulțimi fastuoase. O ! heralzi și mărfuri strălucitoare / Într-o dimineață, înțila oară, pe străzile unui oraș». (Orașul fără nume; Patmos).

Voronca posedă calitatea și mai neobișnuită de a se putea menține într-o febră lirică radioasă. El reușește să facă poezie adevărată cu sentimente de încredere, nădejde, dăruire, altruism umanitar. Căuta unde foarte mulți cad în retorici găunoasă, Voronca aduce, ca Eluard, o autentică revărsare de iubire pentru nemărginita frumusețe a lumii: «Cine ne-a condus prin tunelul nopții / Spre creșterea luminată? / Cine a rupt în noi toate legăturile ancorelor / Că am făcut din fiecare fereastră o lumină? / Și din fiecare plantă un tipăc / În voce e un cărbune cu care te voi desena în aer / În singe e doarul ce te va duce spre inimă / Zeiți a călătoriei, / În privire e brațul care te va purta ca o piine / La scară tropică amărșaur

pe care vom goni spre alte linii / Pînă ce toate peisagiile vor rămîne în cîntec / Cum rămîne singele pe o spadă» (Uneltele călătoriei; Patmos).

Acest suflu generos, exaltant, a făcut mai ales din Voronca un poet francez apreciat. Dacă nestăpînirea perfectă a limbii l-a silit la început să împrumuce cu întîriere formula liricii unanimiste (Permis de séjour), foarte repede patosul său original i-a ajutat să-și găsească timbrul propriu. Cu «la poésie commune», «La joie est pour l'homme» și mai ales cu «Beauté de ce monde» Voronca ajunge un cîntăre; inspirat al marilor certitudini umane. Lirica sa se limpezește total, fără să piardă însă avîntul, care-l permite să proclame: «Rien n'obscurcira la beauté de ce monde, / Il faudra jeter bas le masque de la douleur, / Et annoncer le temps de l'homme, la bonté, / Et les contrées du rire et de la quiétude. / Joyeux, nous marcherons vers la dernière épreuve / Le front dans la clarté, libation de l'espoir, Rien n'obscurcira la beauté de ce monde» (Beauté de ce monde).

Datorită firii lui atazană (era sfială însăși și entuziasmul intrupat), poetul și-a câștigat afecțiuni durabile, între colegii săi de breaslă francezi. E motivul pentru care, poate, Jean Rousselot nu găsea exagerat să afirme în 1956 că, de la apariția suprarrealismului pînă la al doilea război mondial, «cea mai înaltă, cea mai amplă, cea mai generoasă voce» din poezia franceză a fost a lui Voronca. Nimeni nu crede, bineînțeles, așa ceva. Dar și critici cu greutate, ca Jean Cassou, au «mă lăudăci foarte elogiase despre Voronca, iar Léon Gabriel Gros va ține să precizeze că prin autorul lui «Ulise», «pentru a treia oară în 30 de ani lirismul român a infuzat un singe nou poeziei franceze» (Présentation des poètes contemporains. Ed. Cahiers du Sud. 1944).

INTERFERENȚE
INTERFERENȚE
INTERFERENȚE
INTERFERENȚE
INTERFERENȚE
INTERFERENȚE
INTERFERENȚE
INTERFERENȚE

Enescu va ieși însfîrșit din purgatoriu?

Situația creată lui George Enescu compozitorul, în lumea occidentală, după moartea sa, era de-a dreptul scandalosă. Opera marelui său contemporan maghiar, Bela Bartok, mort cu zece ani mai înainte, trebuise și ea să aștepte pînă să ajungă să se bucure de o glorie universală. Muzicianul n-a apucat însă s-o mai afle, în ultimii lui ani, lucrările sale nefind cunoscute decît în cercurile celor specializați în muzica secolului XX. Dar, cîrînd după aceea, cîteva luni după ce Bartok plecase din patria sa, în sala Gaveau, audia integrală a celor patru simfonii de vară pentru coarde. Și, dintr-o dată, s-a produs revelația, gloria. O glorie subită, indiscutabilă, uluitoare. E drept că, de cîțiva ani, a intervenit un reflux. El trebuie însă considerat doar ca un capriciu de modă, un aspect superficial al vieții oricărei opere. În adevăr, admirația și prestigiul rămîn nestîrbite pentru cel ce a fost unul din mari descoperitori ai muzicii noi.

Dar Enescu?

În 1975, se vor împlini douăzeci de ani de cînd el a închis ochii la Paris, în micul apartament din Rue de Clichy unde locuise și în vremea în care, foarte tîrziu încă, își lua avîntul spre marea lui strălucire ce nu avea să fie însă aceea a compozitorului ci a violonistului. S-a spus adesea că această strălucire a fost în viață, presupunerea sa fi fost îndreptățită. Dar după aceea?

Firește, trebuie să scoatem din cauză România unde, de mult, au fost recunoscute precum se cuvenea meritele compozitorului novator și șef de școală. Dar în restul lumii? În restul lumii și, mai ales, în Franța, a doua sa patrie, unde avea, ca și în țara lui, rădăcinile sale muzicale. În deosebi, de cînd încă elev al Conservatorului din Paris, lucrarea sa *Poemul Romîn* fusese creată de Colonne, și unde, în 1936, a fost creat, la Opera Marc, *Oedip*, una din cele mai mari capodopere ale teatrului liric al veacului al XX-lea. După moartea marelui muzician, o tăcere aproape totală s-a așternut asupra compozitorului. Pînă și cele două *Rapsodii*, a căror popularitate exclusivă începuse, în cele din urmă, să-l obosească chiar și pe autor, nu mai erau cîntate. Cît despre celelalte lucrări, în Franța și în toată lumea apuseană, cine știa de ele? E drept, rămăseseră *Sonata nr. 3* pentru vioară și pian « în stil popular românesc » pe care, discipol credincios, Menuhin o plimba — și continuă și acum s-o plimbe — în lumea întreagă, a înregistrat-o și pe disc și mai apoi, au înregistrat-o și Christian Ferras (cu Pierre Barbizet) și Isaac Stern.

Dar aceasta era tot. După treizeci și șase de reprezentații la Opera din Paris, în stagiunea 1936—1937, *Oedip* a dispărut din repertoriu și nu a mai reapărut nicodată, deși avusese și un incontestabil succes de public. *Oedip* nu a mai fost auzit, după război, la Paris, de cît datorită unui ser de spectacole date de Opera de la București, dar în românește cînd, la origine, nu trebuia să ulească, muzica acestui lucrări a fost scrisă pe un poem dramatic francez cerut anume de Enescu lui Edmond Hégel. În versiunea inițială franceză, opera *Oedip* a mai putut fi auzită de două ori la radio sub bagheta lui Charles Bruck — născut la Timișoara — cu Xavier Deprey și Rita Corr. Prima din aceste două emisiuni a avut loc la cincisprezece zile după moartea lui Enescu cîruia interpretării nădăjduiseră să-i poată oferi această merituosă realizare ca o bucurie sau poate o supremă mîngiere, știindu-l greu lovit și fără nădejde de vindecare. Dar mai departe? Celelalte creații ale lui? Cîvartetele, simfonii, celelalte sonate, suitele pentru orchestră? Nimic, absolut nimic nu a mai urmat. Ceen ce este cu atât mai paradoxal cu cît o carte de amîndrî, redactată de Bernard Gavoty după o serie de convorbiri răsădite cu Enescu, a obținut un mare succes. În cursul acestor convorbiri, Radiodifuziunea franceză emisea lucrări sau fragmente de lucrări ale compozitorului. Dar aceste emisiuni nu au avut un adevărat răsunet și, după încheierea lor, s-a așternut iarăși tăcerea.

Totuși, trebuie să îndrăznim s-o gîndim și s-o spunem cu toată tăria, în evoluția muzicii vremii noastre, opera lui Enescu este la fel de importantă ca aceea a lui Bela Bartok și nu numai din pricina legăturilor ei directe cu muzica populară. Ca și muzica lui Bartok, dar într-un chip poate mult mai adînc și subtil, muzica lui Enescu transcende folklorul și, înălțîndu-se pînă la creștea universalității, se alătură, printr-o evoluție spirituală și tehnică pasionantă de urmărire, căutării celor mai îndrăznețe și mai înalte valori ale epocii noastre, de Debussy la Schönberg și la Webern. Renasterea și re-crearea *modului*, dînd la atonalism, noua teorie radicală a structurilor ritmice, sfertul și treimea de ton, apoi — mai ales — triumful reînnoit al scriiturii polifonice, toate acestea le găsim în opera lui Enescu și uneori chiar cu mult înainte de a le afla la ceilalți maeștri mai sui pomenii. Nu trebuie totuși să se uite că *Sonata nr. 3* pentru vioară a fost compusă în 1925, dată la care și primele schițări (și poate mai mult decît schițări) ale lui *Oedip*, existau deja și că aceste lucrări sînt profetice, ele prevestind evoluția muzicii de după 1945, cel puțin în aceeași măsură ca lucrările unei Debussy și ale unui Webern, cei doi maeștri cărora un Pierre Boulez recunoaște că le-a fost discipol.

La toate acestea, se mai adăogă un alt aspect, poate cel mai important. În opera lui Enescu nu există nici un rebuș. Această operă poartă în totalitatea ei pecetea unei personalități cu o extraordinară putere de creație. Enescu este un compozitor inspirat și necontenit inspirat. Dincolo de orice aspect de scriitură și de descoperiri tehnice, opera lui Enescu este aceea a unui creator excepțional și nimeni nu ar ști să rămîna insensibil la frumusețea și forța ei. Nimeni, cu condiția bine înțeleasă s-o poată înțelege.

O schimbare să fie oare pe cale de a se produce din acest punct de vedere? La Paris, loc nevralgic unde continuă să se înlîne și să se destrame toate gloriile, din inițiativa *Asociației Prietenilor lui George Enescu* și cu colaborarea înfinit de prețioasă a muzeului Enescu din București, condus cu tot devotamentul și toată priceperea de Romeo Drăghici, o expoziție a fost organizată la Institut de France¹

¹ Denominare a complexului celor cinci academii (Academia Franceză, Academia de Inscripții și Bелеtristică, Academia de Științe, Academia de Științe Morale și Politice și Academia de Belle-arte) instalate pe cheii Coni, în palatul construit din donația cardinalului Mazarin, de arhitectul Le Van și destinat inițial Colegiului-pentru-națiuni (n. red.)

și a obținut un deosebit succes, marea afliuență dovedind interesul precum și curiozitatea publicului. Desăvârșit organizată, ea prezenta un bogat material documentar și fotografic înfățișând oameni, locuri, partituri, afișe, cronici muzicale, care dădeau poizibilitatea de a urmări viața și activitatea lui Enescu: a violonistului ca și a compozitorului. Asociația prietenilor lui George Enescu a fost înființată puțină vreme după moartea muzicianului, din inițiativa lui Bernard Gavoty și a avut, la început, drept președinte, pe marele organist Marcel Dupré. După moartea acestuia, Tony Aubin a fost ales președinte. Toți cei care, dintotdeauna în lumea muzicală franceză, au fost pătura de însemnătate a operei lui Enescu, au făcut și fac parte din asociație și se străduie să atragă asupra acestei opere atenția prea marei număr de ignoranți sau de nepăsători. Desigur, mijloacele financiare au fost și continuă să fie reduse. Dar munca desfășurată este o muncă obstecă întru același ideal și aceeași abnegație.

Această strădanie va da oare, în cele din urmă, toate roadele dorite?

Expoziția de care am pomenit, a fost încununată de un concert din operele marii compozitor, în sala Cortot, unde Enescu însuși concersase de atâtea ori. Sala nu este prea mare dar are totuși cinci sute de locuri și cei ce știu că de greu este să umpli la Paris o sală de concert când în fiecare seară au loc simultan cel puțin cinci-sase manifestări muzicale egal de ispititoare, vor înțelege cu câtă îndreptățire organizatorii acestui concert comemorativ se întrebau, plini de îngrijorare, dacă concertul nu se va desfășura în fața unor fotolii goale. Dar lucrurile s-au petrecut cu totul altfel. Cel ce, în puține cuvinte, trebuia să prezinte publicului personalitatea lui Enescu și lucrările înscrise în program², s-a simțit cuprins de o mare bucurie și de o adâncă emoție când, ieșind pe scenă, a văzut în fața lui o sală abso-luți arhi-plină. Cine erau toți acei oameni care se îmbulziseră? Firește, se aflau și câteva personalități oficiale, apoi critici, muzicieni și participanți dintotdeauna la asemenea manifestări. Dar majoritatea publicului — adevăratul public — era alcătuită din necunoscuți. Și printre ei — adevărat miracol — un foarte, foarte mare număr de tineri, acei tineri pe care de obicei îl întâlnești numai la concertele orientate cu înverșunare spre avant-gardă, sau la demonstrațiile muzicale unde jazzul și pop-ul au cuvântul. Iată-i acum, în proporție masivă la această comemorare, cu atenția vădit încordată și aplaudind entuziasmat după executarea fiecărei opere. Un prim miracol părea astfel realizat: compozitorul Enescu găsea, în sfârșit, în Franța, un public. Și chiar un public de tineri care nu-l cunoscuseră în viață, nu-l auziseră nicodată cîntînd la vioară, care erau fără amintiri și atitudini preconcepte și veneau să descopere operele unui necunoscut al cărui nume, pentru ei, nu reprezenta nimic. Dar la încheierea concertului, făcuseră în sfârșit cunoștință cu el și și-au exprimat recunoștința și adevărată uluire, ovacionînd îndelung pe interpreți și operele executate.

Trebuie adăugat că în alcătuirea programului, organizatorii nu optaseră pentru facilitate. Figura, bine înțeles, faimosă *Sonată nr. 3*, superb cîntă de Marie-Claude Thevenay cu Geneviève Joy la pian. Amîndouă studiaseră această lucrare chiar/Enescu la cursul pe care acesta îl predă, după război, la Marcel Ciampi și Yvonne Astruc, curs la care a avut ca elevi și pe un Christian Ferras, un Devy Erlih, un Serge Blanc.

În program figura, deasemenea, cele șapte melodii pe versuri de Clément Marot, cîntate de Camille Mauranne care a pus în slujba frumoaselor lui voci de bariton, o

² Prezentatorul a fost însuși Antoine Golés (n. trad.)

sensibilitate de vis și o rigoare de stil admirabilă. A urmat *Konzertstück* pentru alto, operă puțin cunoscută, compusă de Enescu în tineretea sa pentru concursurile Conservatorului din Paris, și executat cu mare măiestrie de Marie-Thérèse Chailley. Și a mai fost, mai ales, *Quartet de coarde nr. 2*, executat de formația de cameră a Radioteleviziunii franceze, cu Jacques Dumont la vioara întâia. Această lucrare datînd din epoca înaltă maturității a lui Enescu, una din creațiile în care triumfă genul său polifonic, este, trebuie s-o recunoaștem, de un acces relativ greu melo-manului sincer dar mijlociu. Totuși, în chip semnificativ, succesul acestei lucrări, admirabil executată și chiar clarificată, am fi înclinați să adăugăm, de către Jacques Dumont și coechipierii săi, a fost tot atât de mare ca cel obținut de *Sonata nr. 3*. Publicul acela de necunoscuți, public de tineri, înțelesese în sfârșit marea operă, marea compozitorului, și totul în comportarea celor ce nu conțeneau cu aplauzele dovedea că aceștia fuseseră zguduți de o mare și fericită revelație.

Enescu, compozitorul, este oare pe cale de a ieși din purgatoriu? În 1975, cu prilejul celei de-a douăzecea aniversări a morții sale, festivalul *Primăvara muzicală la Paris*³ sub egida căruia se va desfășura în fiecare an o serie de concerte consacrate muzicii secolului XX — în sensul cel mai larg și mai generos al termenului — va face un loc de frunte operei lui Enescu. Vor fi auzite, în afară de *Quartet* de care am vorbit mai sus, *Suita a doua pentru orchestră și Simfonia a treia cu coruri*. Va fi această nouă manifestare semnul de pornire a operei lui Enescu pe largă cale a glo-rii? Trebuie să nădăjduim că da. Semnele premergătoare ne îndreptășesc s-o facem.

PETRE STOICA

Erich Kästner, «predicator al rațiunii»

S-a stins deci din viață și Erich Kästner, rudă de gradul întâi cu Morgenstern, Ringelnatz și Klabund, cu Tcholsky și Walter Mehring... O familie poetică trăind în același cort mîzgălit în culori vii, dar și întunecate. O familie de baroni ai clowneriei care în literatura germană a ridicat satira, grotescul și humorul negru la rang de mare artă. Dintre ei (ce destin a mai avut fiecare în parte !), Dr. Erich Kästner s-a «încăpăținat» să trăiască mai mult, zăbovind pe acest tărâm șatezesc și cîinci ani. Exact cît era necesar ca să vadă toate ororile magnificului nostru secol.

³ Festival al cărui director este Antoine Golés (n. red.)

[illegible]

drat orășul natal. Evimentul are loc după eliberarea din armată, unde se îmbolnăvește grav de inimă în urma cazelor la care fusese supus de către sergentul Waurich. L-am pominit pe acest adevărat, întrucât însuși Kästner îl încondeiaze prin versuri cu epiteide dintr-lele male dure ! Ca bursier al orașului Dresda, urmează cursurile universităților din Leipzig, Rostock și Berlin, luându-și în anul 1925 titlul de doctor în filozofie. Fiu de oameni nevoiați, tânărul student își "cușurează" existența (suntem în plină inflație !) făcând tot soiul de munci grele și anoste. O glosă satirică trimisă mai multe în glumă unui ziar din Leipzig îl impune atenției și la puțin timp de la apariție adus în lumea redacțiilor. E dat anul din aceeași lume, după ce destinaie tiparului o poezie, năim dezechilibrată, în care Leipzig-ul, de dragul Berlinului, se arată dispus să plătească în bani deștepți, în loc de muncă, pentru a-și impune ca capitală, care îl va așeza curînd pe anul din predecesor, pe cel al următorului, nu numai ca ziarist de anvergură, ci și ca poet și prozator salutat pretinzîndu-și un entuziasm. Seara cârților sale de răsănător succes o deschide în anul 1927 cu volumul de versuri *Herz auf Taille* (Inimă pe măsură). Îl urmează *Lörm im Spiegel* (Zgomot în oglindă), *Ein Mann gibt Auskunft* (Un om informează), *Gesang zwischen den Stühlen* (Cîntec printre scaune). Majoritatea acestor volume au dus la alcătuirea, ingenios compartimentată, a ceea ce cradus în românește se cheamă *Farmacia lirică de casă* a doctorului *Erich Kästner* (Doktor E.K.'s lyrische Hausapotheke). În calea tuturor împlinirilor sale se ridică însă bariera anului 1933 ! Cei chemași să "reducă" la tălăcuri pe toți cei care în trecut deosebit și descompus. Căările sale sunt aruncate pe foc, luîndu-și în acest fel sfîrșit dreptul de apărare publică în Germania. Danici Gestapo-ul nu-l lasă somn stîrșit, așteîndu-l, e drăgăstos și în același timp. Pentru a-și îndulci totuși viața, ie se permite să colaboreze, ca anonim, cu casa de filme "Ufa". Bănula oare cineva dintr-ceil care văzuseră cîndva filmul "Mischauensou" că autorul excelentului scenariu ar fi *Erich Kästner* ? Afîind de această participare la realizarea peliculei, Hitler s-a făcut foc de supărare, ceea ce a determinat "Ufa" să renunțe la o altă de periculoasă colaborare ! În schimb, i se sugerează propunerea de a edita o revistă pentru străinătate, cu scopul de-a îndocîtrina și mîmii emigrația... Evident, poetul a refuzat, uzînd de mult tact, și mai ales de vicleșug. Kästner, pășise și altele în anii domniei naziste, dar nu s-a dat bătut, și nici nu a vrut s-o scape din mîni pe Hitler, care a rămas în Germania și de a pîrăsi Reich-ul. După ce a rămas în țară, el a scris în continuare, dar nu a mai avut timp să scrie, și a murit, mai precis, cu scopul "de a aduna material pentru mal tirziu". Adevărat, el își gîsim transfigurat în capodopere sa, tragi-comedia *Școala dictatorilor*, prezentată pentru prima dată spectatorilor mîunchenezi în anul 1957.

Erich Kästner, "predicator al rațiunii", cu îl definește un exeget, a scris mult și de toate : cronică teatrală și de artă, folioletoane, glose, parodii, povestiri, romane, piese de teatru, scenarii de film și în special chansons-uri și poezii. O adevărată bibliotecă. Pentru lucrurile sale izbutite, Kästner își are locul de cinste în literatura germană, și tot pentru lucrurile sale izbutite, Kästner e îndrăgit pe toate meridianele lumii. Într-o vreme în care se vorbea de "cultură de masă", el a fost cel care a dat naștere la una din disracțiunile prevăzute pentru cultura de masă, și rectificîd ceva pagini din *Erich Kästner* Aduceți în acest chip un pios omagiu celui care a spus adică vîiești în luna Iulie anul curent.

ÎN SPAȚIUL CULTURII PERUVIENE

**Interviu
cu**

MARTA HILDEBRANDT

Aflând că revista noastră publică traduceri din literatura Americii latine, Martha Hildebrandt, directoarea generală a Institutului național de cultură din Peru, a ținut să ne facă o vizită la redacție. Filolog, lingvist și literat, autoare a unor excelente ediții comentate (sub aspectul vocabularului specific peruvian) ale romanelor lui Maria Vargas Llosa, Martha Hildebrandt îmbină armonios sensibilitatea literară cu rigorea omului de știință. Răsfăind numărul 9/1972, observă, în cadrul grupajului « Interferențe sud-americane » un fragment, publicat de noi sub titlul Hegemonia imaginărilor, din amplu studiu pe care Vargas Llosa îl consacră romancierului Gabriel García Márquez.

— Este pentru mine o mare bucurie — ne declară domnia sa — să regăsesc într-o limbă străină și atât de îndepărtată, deși strâns înrudită cu limba mea, cum este româna, studiul compatriotului meu Vargas Llosa, *Istoria unui deicid* — cartea de critică literară care a trezit în ultimul an cele mai vii comentarii în lumea literară hispano-americană. Este un exemplu admirabil de generozitate și comprehensiune critică. Este cartea ideală de critică literară, cartea unui mare creator despre alt mare creator. Mi se pare un fapt nou și caracteristic pentru atmosfera literară care

începe să se instaureze în America latină, acest interes viu manifestat de marii romancieri de astăzi față de colegii lor de generație, interes care dovedește, poate, în cazul celor doi romancieri despre care vorbim, conștiința unei unități superioare și a unei armonizări a eforturilor creatoare individuale, în pofida deosebirilor însemnate dintre operele lor. García Márquez mi se pare mai universal. Lumea unică, fabuloasă, care dobândește dimensiuni mitice în capodopera lui García Márquez, este o lume accesibilă unui public foarte larg. Vargas Llosa este mai concentrat, mai local sub raport tematic, este un scriitor al obsesiilor urmărite cu tenacitate, și în acest sens teoria despre « demonii tematici » expusă în studiul despre opera lui García Márquez se potrivește la fel de bine, dacă nu mai bine chiar, propriilor sale opere. Cartea de critică a lui Vargas Llosa este în fond o patetică profesiune de credință. În *Casa verde*, de exemplu, ca să vorbim despre romanul care, așa cum am aflat, a fost tradus și în limba română, revine mereu la orașul Piura, pentru a reînvia o anumită lume, într-o manieră extrem de realistă. Există, desigur, o proiecție universală și în romanele lui Vargas Llosa, dar niciodată ea nu atinge dimensiunile universului reprezentat de localitatea mitică Macondo, din romanul lui García Márquez, *Un secol de singurătate*. Romanul *Casa verde* prezintă la un nivel artistic foarte înalt și cu o tehnică narativă modernă conflictul epic tradițional în literatura Americii latine, conflictul dintre « civilizație și barbarie ». Pe de o parte se explorează originea ancestrală a Americii în ținuturile sălbatice ale Amazoniei, pe de altă parte se urmărește evoluția degradată a civilizației de tip occidental în cîteva centre urbane. Prin particularitățile sale de limbaj și de construcție, romanele lui Vargas Llosa sînt opere dificile, și traducerea lor reclamă calități excepționale.

— Pentru că ați atins problema traducerilor, care constituie o preocupare constantă pentru revista noastră, spunem-ne, vă rog, ce calități ar trebui să posede, după părerea dumneavoastră, un bun traducător.

— Prima exigență față de un traducător de literatură este cunoașterea celor două limbi într-o asemenea măsură, încît să-l permită să devină creator. Dumneavoastră, care vă ocupați de traduceri, știți, desigur, mai bine decît mine cît de dificilă este această nobilă muncă. Pericolul trădării pîndește deopotrivă pe cel care nu stăpîne limba din care traduce și trădează litera (în sensul ignorării ei, nu deliberat, pentru a salva spiritul) ca și pe cel care nu are har creator și nu stăpînește, la nivelul artistic cel mai înalt, limba în care traduce, și din această cauză nu poate sluji spiritul, mai bine zis litera și spiritul într-o unitate indestructibilă. De aceea, eu recomand prietenilor mei traducători ca orice traducere pe care o fac să fie văzută înainte de publicare de cel puțin trei persoane competente. O traducere proastă poate compromite un scriitor de valoare și face un deserviciu imens literaturilor

scrise în limbi de circulație relativ restrînse, cum este limba dumneavoastră. Dacă un scriitor remarcabil nu poate fi încă tradus la un nivel satisfăcător, mai bine să nu se traducă de loc, decît să fie difuzat (și falsificat) prin traduceri mediocre. Acestea creează o imagine eronată despre valoarea scriitorului «trădat» și, pe motiv că a mai fost tradus (în realitate uciș), nimeni nu mai întreprinde operația delicată a traducerii, chiar dacă vor exista condițiile realizării ei superioare.

— Ce ne puteți spune despre literatura peruviană contemporană?

— Dat fiind interesul pe care-l arătați literaturii din țara mea, mi-aș permite să vă recomand cîteva opere valoroase care au cucerit în ultimii ani o largă audiență internațională. În domeniul prozei, alături de Vargas Llosa, s-a afirmat în 1970 prin publicarea unui roman monumental — *Un mundo para Julius* (*O lume pentru Julius*) — tînărul scriitor Alfredo Bryce Echenique. Romanul lui Bryce s-a născut din proliferarea unei scurte nuvele, gen în care a excelat pînă în 1970, alături de un alt mare novelist, Julio Ramón Ribeyro, scriitor de talia lui Vargas Llosa și a lui Bryce. Odată cu publicarea romanului *O lume pentru Julius*, s-a văzut că adevărata înzestrare a lui Bryce este cea de romancier, și schițele publicate anterior încep să fie considerate o simplă operație pregătitoare în vederea compunerii romanului.

Un alt mare scriitor dintr-o generație mai veche, și care ar merita, cred, să fie cunoscut și de dumneavoastră este José María Arguedas. Spre deosebire de generația tînără, care îmbină creația cu investigația literară (de exemplu, Vargas Llosa și Bryce sînt actualmente profesori de literatură hispano-americană la universități europene), generația lui Arguedas și a lui Ciro Alegria este o generație de autodidacți, preocupați acut de problemele fuziunii dintre civilizația de tip european și civilizația autohtonă. Fiindcă, spre deosebire de țările de pe coasta Atlanticului, unde elementul indigen nu a păstrat valori culturale originale, țările de pe coasta Pacificului au rădăcini adînci în culturile Americii precolumbiene. În acest sens, datorită acestei moșteniri pe care am primit-o și pe care ne străduim să o transmitem urmașilor, transformată prin intervenția elementelor culturii de tip european, putem spune că noi sîntem adevărați americani. Procesul de integrare a celor două tipuri de cultură este un proces complex și dificil. Neglijarea lumii *quechua* și politica de discriminare din trecut față de elementul autohton au rănît adînc sensibilitatea lui Arguedas. Moartea lui tragică survine în momentul cînd își pierde speranța în posibilitatea unei rezolvări armonioase a problemei integrării. Romanele sale, traduse în numeroase limbi, constituie documente emoționante ale condiției umane la meridianul peruvian și, după părerea mea, merită a fi cunoscute în țara dumneavoastră, unde am avut ocazia să constat cu bucurie un viu interes pentru cultura și literatura Americii latine.

TATIANA NICOLESCU

Încă o dată despre «Caii de lemn»

Spectatorul deprins cu stilul regizoral al lui Iuri Liubimov se duce la noua sa premieră, *Caii de lemn*, cu o curiozitate sporită. Precum se știe, teatrul de pe Taganka cultivă un stil modern în regie și interpretare, înclină spre procedeele declamației și promovează un repertoriu în care aflăm nume ca Bertolt Brecht, Vladimir Maiakovski, Andrei Voznesenski. Literatura lui Fiodor Abramov este, dimpotrivă, tradițională ca mater, în spiritul prozei ruse clasice, undeva mai aproape de secolul 19, de un Leskov, Melnikov-Pecarski, decît de căutările prozei din veacul nostru. Într-un fel tradițională este și lumea pe care o înfățișează Abramov, ca și alți colegi ai săi din aceeași grupare de «scriitori ruraliști» (Belov, Rasputin, Astafiev etc.): lumea satului cu vechile sale deprinderi și obiceiuri, cu temeiurile sale de veacuri. De aceea, încă înainte de-a fi ajuns să vizionezi spectacolul se pune în mod firesc întrebarea: l-a modernizat oare Iuri Liubimov pe Fiodor Abramov sau *Caii de lemn* l-au obligat pe regizor la o cedare de poziții în favoarea tradiționalului?

Răspunsul pe care ni-l dă spectacolul este surprinzător și revelator pentru înțelegerea și suplețea artistică a lui Iuri Liubimov.

Din două nuvele, *Caii de lemn* și *Pelagheia*, Fiodor Abramov a realizat o dramatizare în două părți: *Milientevna* și *Pelagheia*, fiecare axată pe un caracter feminin (*Vasilisa Milientevna* și *Pelagheia Amosova*), un adevărat dipic, intenție subliniată de întreaga viziune a spectacolului. Independența ca subiect, ca acțiune, cele două părți sînt sudate prin ideea fundamentală, prin mesajul transmis, mesajul conștiinței umane, al idealului etic, acel «izvor de apă vie» de care vorbește *Vasilisa Milientevna* ca de o condiție absolut necesară oricărei vieți umane.

Fiodor Abramov a așezat alături două caractere feminine profund deosebite, contrastante. Două bătrîne ajunse în pragul morții. Două bilanșuri de viață. *Vasilisa Milientevna* e numai înțelepciune și blîndețe, așa cum a fost toată viața, de altfel — un chip profund spiritualizat, purtătoare a binelui, a idealului. *Pelagheia* — fire aprigă, însetată de viață, înșelînd-o însă brutal, stăpînită de dorința de căpătare, de înăvîșire, un fel de noă *Mara*, s-a lăsat într-o muncă istovitoare, la capătul căreia nu află nici mulțumire, nici bucurie, tocmai pentru că l-a lipsit totdeauna năzuința spre bine, spre ideal.

În concepția lui Fiodor Abramov, universul rural este un univers aparte, purtător al autenticilor valori morale și păstrător al temeiurilor naționale, al adevăratelor bunuri spirituale. Pentru a-și putea îndeplini și perpetua această misiune, lumea rurală trebuie să-și respecte firea și ființa, să apere tezaurul de simțămînte și idealuri pe care poporul le poartă de secole și pe care le transmite veacului nou și societății noi, ca bunuri din cele mai prețioase ce pot sluji desăvîșirii omului nou. Aceasta presupune însă respingerea alterărilor, a imixtiunii unei morale impure, a compromisiurilor, a tot ceea ce ar putea infirma temeiurile de cinste, probitate, puritate. Drama *Pelagheiei Amosove* este determinată tocmai de conștientizarea de înfrîngerea egoismului, a averșiei, a parvenismului în existența ei.

Departat de-a fi o idealizare a trecutului patrilin, a vieții de sădădat de la țară (dovadă — nota de ironie la adresa bătrînelor kolhoznice din *Milientevna*, sau a

celor două babe, Mania cea mare și Mania cea mică din Pelagheia, figura caustică zugrăvită a lui Proșa, aluziile la moravurile barbare, dominând pe vremuri în satul Pijma), piesa lui Fiodor Abramov este o pledoarie pentru ideal, pentru întoarcerea la acel «izvor de apă vie» pe care o reprezintă temelurile naționale ale unui popor.

Lui Liubimov a subliniat mesajul navelor și al dramșizării lui Fiodor Abramov, a relevat esența, absolutizând liniile fundamentale ale construcției și a realizat un spectacol cu viziune și valoare simbolică. În unele clipe, structura sa simbolică ne amintește de cea a piesei lui Leonid Andreev, *Viata omului*. În această lumină simbolică personajul Milentievna din *Căii de lemn* sugerează imaginea generalizată, simbolică a Rusiei, Rusia-mamă, nu o dată înfățișată de scriitorii sub chipul unei femei bătrâne, mamă a unei familii numeroase, femeile care a îndurat multe în viață, înfruntând cu bărbăție toate greutățile. Această imagine centrală determină întreaga structură artistică a spectacolului, omogen și armonios mai ales în prima sa parte (Milentievna), și subsumează variatele procedee muzicale și picturale la care a apelat regizorul.

În comparație cu alte spectacole realizate de lui Liubimov, acesta se desfașoară cu preponderență în registrul pictural, plastic. Apelând cu finețe și discreție la stilizare, regizorul a sugerat cromatic, prin jocul de lumină, prin costumul eroinei, prin așezarea ei în scenă, asocieri și apropieri de estetica vechii arte rusești, iconice în primul rând. Multiplu și foarte variatele resurse ale folclorului nordic (bocete, cîntece de dor, cîntece de petrecere etc.), cu intonația lor atît de aparte, de sugestivă, cînd sfîșietoare, cînd de-o veselie debordantă, au creat un fundal muzical grăitor și expresiv. Eliminînd orice amănunte naturaliste, regizorul a subliniat și prin decor austeritatea și puritatea sufletească a universului Milentievnei. Liniile pușine, severe, toată poezia concentrîndu-se în cîteva obiecte luscute fărînte de minime meșterilor populari de altădată (călușii de lemn, jucăria copiilor și podaba fiecărei case, coșuri împletite, oale, opinci).

Întregul spectacol este dominat de acea iradiere de spiritalitate pe care o emană Vasilisa Milentievna (splendid interpretată de A. Demidova, cu o varietate și bogăție de nuanțe a jocului, remarcabile). De o mare putere de stăpînire, înclinată spre meditație și introspecție, eroina lui Fiodor Abramov vorbește puțin și numai în clipele hotărîtoare, cele mai dramatice. Alții vorbesc în locul ei, povestesc, deapănă aduceri aminte. Ea ascultă și intervine rar pentru a aduce însă precizări esențiale.

De aceea, cu atît mai pregnant și mai semnificativ, ca niște adevăruri majore, ca niște pivoți ideatici ai piesei, apar acele faze de rezonanță aforistică, în care bătrîna și înțeleapta tîrîncă sintetizează criteriile morale fundamentale ale concepției sale despre viață: «omul are nevoie de suflet, omul caută izvor de apă vie» — spune Milentievna, «omul nu poate trăi fără cuvînt de onoare», revine ea pentru a conchide: «sufletul omului e precum ogorul neplînit, neghina năpădește sufletul omului, precum năpădește ogorul».

Imagine statuară și luminoasă, expresie simbolică a resurselor morale autentice ale poporului, Vasilisa Milentievna atrage și fermecă, purifică și îndeamnă la meditație.

Este oare spectacolul cel mai bun pe care l-a dat lui Liubimov și odată cu el Teatrul de pe Taganka? se întreabă tot mai mulți moscoviți, vorbind despre noua premieră, *Căii de lemn*. Întrebare oșioasă de vreme ce regizorul e în plină desfășurare a activității și planurilor sale de lucru, de vreme ce teatrul, care a împlinit recent zece ani de existență, este atît de proaspăt și de plin de forțe.

Esențial e altceva. *Căii de lemn* e un spectacol care trezește mintea și te îndeamnă la confruntări cu tine însuși.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

DORIS MÜHRINGER

Doris Mühringer, una dintre cele mai prestigioase figuri ale literaturii austriece de azi, ne-a vizitat în urmă cu doi ani țara. Întrînd-o în vara anului 1973 la Viena, mi-a mîntorit cu nostalgie în glas frumoasele clipe pe care le trăise pe meleagurile românești. Ecoul acestor clipe răzbate transfigurat artistic în poemul de mai jos, peste care am dat frunzîrînd recente numere ale binecunoscutei reviste vieneze Literatur und Kritik.

IALOG CU ZEII ROMÂNI

I

Cu zeul Lacului Herăstrău

Tu

asterne-mi sacoteala

Nu

Mai bine să-ți aștern

urma firului meu de salcie

pe apă

Citește-o

Te iubesc

Sacoteala noastră se potrivește

II

Cu zeul Bărganului

Care ți-e mesajul?

O lecție în cîmpie

N-o cuprinzi pînă la capăt

Mai departe decît privirile mele

se întindeau valurile porumbului

se roteau spinările oilor

peste gorgan

deasupra

dăntuia uliul

Ești frumos

Dă-mi mîna

Azvirile-mi inima
Ajută-mă
lumea s-o fac altfel!

III

Cu zeul Mării Negre

La ce vii în chip de nor ?
Și eu sint norul

M-am legănat
am dormit pe tine

Era în vis
De ce vii acum ?

Doresc să-ți arăt
chipul liberării

vino

Ești atât de adînc
vino

Mă tem

Vino

Nu !

Omulețule
fricos precum o scoică
nu scopi de liberarea ta

IV

Cu zeul Corășilor

Cu tine

preafrumusele
zeu cu aripi verzi
cu tine am purtat în sfîrșit
cel mai tîlnit dialog
încă mă doare
înăuntru

dedesubt claviculei

Își amintești ?

Jos
în adînc
cui albi cîntau din vioară
peste poajiste
mă găineai
strîns
de gîznenă

La sfîrșit

coborînd pe sprinceană ta albă
în fața genunei halbindu-se albastrui
știom:

Nu țtu
Tu știi

În românește de PETRE STOICA

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG DESPRE OPERA «HAMLET» DE PASCAL BENTOIU

Poate găsi «Hamlet» vreo formă de operă valabilă? se întreabă Sinah Kessler prezentînd în ziarul *Frankfurter Allgemeine Zeitung* cronica premierei mondiale la Marsilia a operei compozitorului român Pascal Bentoiu. Întrebarea de mai sus, rămasă deschisă și după cele două opere cu subiectul lui Shakespeare apărute în 1968, una a englezului Humphrey Scarle și cealaltă a maghiarului Szokolai Sandor, pare să capete acum un răspuns afirmativ, scrie Kessler, tocmai pentru că Bentoiu deschide în tratarea muzicală a subiectului un drum nou.

Violonist și compozitor, elev al lui Mihail Jora, Pascal Bentoiu, în vîrstă de 47 de ani, a obținut pentru opera «Hamlet» în 1970 premiul Guldo Valcarenghi din partea unui juriu alcătuit, printre alții, din Blacher, Milhaud, Auric, Stilian, Gonfalonieri, Karajan, care a apreciat-o ca cea mai bună din peste o sută de opere intrate în concurs. Premiera scenică a fost mereu amînată, Bentoiu condiționînd-o de o prezentare anticipată concertantă în România. S-au pierdut astfel cîteva oportunități pentru premiera absolută pe scenă. După premiera concertantă de acum mai bine de un an în România, primită cu un impresionant ecou pozitiv, Margherita Waliman (care a instituit premiul în amintirea soțului ei Valcarenghi, fostul director al editurii Ricordi), a propus opera lui Bentoiu lui Reynold Giovaninetti, directorul muzical al operei din Marsilia, pentru prezentarea scenică, care a și avut loc în iunie anul acesta.

Prezentînd opera, Kessler scrie: «Bentoiu se concentrează asupra dramel interne a lui Hamlet și asupra «momentelor cheie» ale acțiunii. Concepută într-un act, dar puțin fi secționată și în două acte, cu o durată de două ore, opera este distribuită pe trei «cercuri» de teme (Hamlet / Ofelia / moartea). Concentrarea aceasta în acord cu intuiția sa muzicală, pentru care Bentoiu folosește din fiecare scenă numai elementele miez, dă profil destinului anunțat prin apariția spiritului călăuzii și lui Hamlet o notă modernă de autonomie față de acesta, fără să-l ia totuși în întregime componenta ezitantă și scormonitoare. Celebrul monolog «a fi sau a nu fi» e păstrat, dar plasat înaintea invitației lui Orsick la duel, devenind prin aceasta o măturare a sfîrșitului pe care Hamlet și-l presimte.

Toate elementele de subzol sint încredințate structurilor muzicale, uneori legate de o pură pantomimă (de pildă scena dintre Hamlet și mama sa cu moartea lui Polonius). O pondere specială e dată interludiilor orchestrale care animă și măresc tensiunea internă prin accentuarea contrastelor. Exemple deosebite pentru aceasta sint: tema «spaimii» redată într-o fugă pentru orchestra de percuții cu intercalări de orgă electronică; scena imediat următoare a nebunii Ofeliei de un dramatism puternic, și invitația lui Orsick punctată vesel. Corulul îi revine la «punctele cardinale» rolul antic al comentatorului (corurile certifică marea sensibilitate polifonică a lui Bentoiu). Cîntecului rostit (Sprechgesang), variat și contrastant al solistilor, compozitorul îi opune structura de arioso modern a partiturii lui Hamlet și Ofelia. Lăsată în ansamblu, opera dezvoltă mai departe elementele predilectate din «Wozzeck» al lui Berg, cu o suverană stăpînire a tuturor mijloacelor compoziției moderne. Ca rezultat avem astfel o panoramă psihologică redată epic și care diminuează în același timp epicul».

Cronica se încheie cu detalii asupra contribuției flecturii Interpret în parte, asupra deosebite de interesantei puneri în scenă, a decorului cu sugestii din Picasso și cu un elogiu călduros la adresa dirijorului Giovaninetti care a izbutit să realizeze un spectacol la nivelul intențiilor lui Bentoiu.

HORIA STANCA

TEATRUL ROMÂNESC ÎN LEXICONUL LUI KINDERMANN

Lăsând pe seama viitoarelor generații de cercetători să se ocupe de continuarea lucrării de la epoca expresionismului, cubismului, futurismului și de la noul obiectivism până în zilele noastre, editorul limitează acest ultim volum la naturalism și impresionism. După ce își recunoaște autorul exclusiv al primelor două volume, apelează pentru acest al treilea și ultimul, la o echipă de colaboratori din 16 țări, a căror «familiarizare cu evoluția teatrului din țara respectivă să fie la fel de convingătoare ca și introspecția lor în corolațiile lor cu teatrul general european».

Pentru România, Kindermann folosește orientarea de specialitate a Ilenei Berloghe care îi oferă astfel un excurs de 36 de pagini în istoria teatrului românesc.

Să cuprindă într-un spațiu atât de redus istoria unui teatru extins pe o perioadă de mai bine de un secol și jumătate obligă fără îndoială la sinteză, la o parcimonioasă enumerare a momentelor cruciale din evoluția aceluși teatru. După o scurtă fixare a împrejurărilor social-politice care au condiționat apariția primelor manifestări scenice românești, Illeana Berloghe stabilește patru perioade de evoluție în teatrul nostru: o primă perioadă socotită de la începuturi până la 1852 în care teatrul românesc a luat ființă ca parte componentă integrantă a luptei pentru constituția națională, pentru limba românească, pentru activitatea creatoare a poporului. Primele reprezentații se dau astfel în școli și în cercurile intelectualilor participanți la marea operă a creării culturii române moderne. Se citează ca un prim cerc de teatru «comedia ambulatoria alumnorum» a elevilor de la școlile din Blaj din 1755, apoi la 1816 unul în Iași sub conducerea lui Asachi care prezintă prelucrată pastorală «Myrcil și Chloe», după Florian, apoi în 1819 cel din București, al elevilor de la Sf. Sava care prezintă «Ecuba» lui Euripide. Cu înființarea la 1834 a Școlii Filarmonice din București și la 1836 a Conservatorului Filarmonic — dramatic din Iași, activitatea artistică la un mare avânt care se concretizează la 1848 în deschiderea primului teatru românesc. Sînt amintite pe rînd Costache Arista, primul actor român, Costache Caragiale, elevul lui Arista, primul actor român profesionist, cel care agită ideea construirii unui teatru național și care are chiar norocul să-l vadă inaugurat la 1852.

Etapă a doua, de la 1852—1877, se caracterizează după autoare, prin înălțarea dilematismului și stabilirea unei arte interpretice mature. Se citează în etapă aceasta activitatea cu accent pe comedie a lui C. Millo și pe tragedie a lui M. Pascaly, piesele de teatru ale lui Alecsandri și se jalonează ca un început matur prezentarea la 1867 a dramei lui Hadeu «Răzvan și Vidra».

Etapă a treia de la 1877 la 1905 e dominată de personalitatea literară a lui Caragiale și de cea profesională a lui Al. Davila, ambii conducători de teatru, dramaturgi și teoreticieni ai scenei.

Etapă ultimă de la 1905 la 1940 cu promovarea în teatrul românesc a tuturor ideilor de teatru moderne, consensuarea completă a teatrului românesc, acum la nivelul preocupărilor scenice mondiale, alte ca repertoriu, etc și ca audiență la public, pentru care se deschid acum teatre și în provincie.

Istoria de ilustrații fotografice ale marilor noștri actori și a cîtorva scene din marele repertoriu național precum din «Apus de soare» cu C. Nottara, din «Vîrfuri» cu Petre Liciu, din «Scrisoarea pierdută» și din cel străin cu «Revizorul» și «Cășătoarea» de Gogol, apoi «Sf. Ioana» de B. Shaw, expunerea Ilenei Berloghe, clară și documentată cu alternări de analize literare și teatrale, de regie și de interpretări personale, în care recunoaștem stilurile lui Davila, Paul Gusti, Soare Z. S. Soare și ale altora pentru regie și ale întregii galerii a marilor personali-

căți ale scenei, face bunul oficiu al orientării cititorului străin în ambianța teatrală românească.

În succinta expunere, de altfel bine pusă la punct, ar mai fi trebuit poate amintit ca un moment crucial intervenția la 1905 a lui N. Iorga împotriva aerului cosmopolit pătruns în teatrul nostru și eroica activitate a echipei condusă la Cluj între anii 1919—40 de actorul, dramaturgul și poetul Zaharia Bărsan, momente scăpate din vederea autoarei, concentrată în această ultimă etapă exclusiv asupra teatrului din București.

H. S.

UN CRITIC AMERICAN DESPRE PLASTICA ROMÂNĂ

În numărul pe luna aprilie 1974 al revistei new-yorkeze *Pictures on Exhibit*, apare, sub titlul «Scrisoare de la București», o prezentare în linii generale a plasticii românești și a unor muzee de la noi. Autorul *Scrisorii*, Edouard Roditi, autor al unor interviuri cu mari personalități ale artei contemporane, se dovedește a fi un critic avizat și receptiv, cu totul lipsit de idiosincrasii regionale. Din primele fraze, Roditi apreciază, ca american, experiența europeană pe care i-o oferă Muzeul de artă al R.S.R. Regăsește aici toate școlile majore ale picturii de pe continentul nostru: notază Indoeselii operele lui Rembrandt, Tintoretto, și Memling. Îl interesează colecția de pictură rusească din secolul XIX.

Caracterul european care-l frapază pe vizitatorul marelui nostru muzeu pare cu atât mai expresiv atunci cînd se manifestă în pictura românească din ultimele două secole. La muzeul românesc, iubitorul de artă străină, spune el, poate să vadă pentru prima oară operele multor artiști români, care, deși în afara României, sînt aproape necunoscuți chiar specialiștilor în istoria artei, ar merita să fie reprezentați în orice colecție mai importantă a secolului trecut. Cîțiva pictori români — Helman, Herold, Istrati, Perahim — se bucură de o oarecare notorietate în Franța. Marcell Iancu și-a legat numele în primul rînd de întemeierea dadaismului. Însă Brăncuși și Victor Brauner au rămas pînă acum singurii artiști români cunoscuți pretutindeni în Occident. Iar galeriile bucureștene de artă, observă Roditi, expun opera multor plasticieni cărora li s-ar cuveni aceeași recunoaștere internațională.

Pentru criticul american, marea revelație a fost Dimitrie Paciurea, în care recunoaște o personalitate indiscutabilă superioară prin forța imaginativă. Întreaga serie de himere ale sculptorului român îi sugerează lui Roditi, datorită efectului obsedant, precum al creațiilor onirice, înrudirea cu universalul picturilor unui Odilon Redon sau James Ensor. Față de alte repere, Paciurea îi apare simplu fără dogmatism, mai puțin retoric decît Bourdelle, mai puțin senzual decît Rodin. Autorul eseului descoperă în Paciurea, cu plăcută surpriză, un geniu autentic, fărîșit de chipuri mitice.

Cît privește arta «modernilor», autorul constată la muzele noastre o rară

lipsă de prejudecăți față de valorile acesteia. În Muzeul de Artă al R.S.R. are prilejul să vadă pinze ale lui Victor Brauner și Marcel Iancu. Maxy îi atrage atenția în mod deosebit prin simțul compoziției, culorile și texturile. Pe Cecilia Cuțescu-Storck o apreciază la un prim contact, pentru cele trei piese expuse la Muzeul de artă bucureștean. Picturile murale ale artistei, în casa memorială a familiei Storck, îi dezvăluie criticului influențe posibile ale lui Maurice Denis și Gustav Klimt. Întrudirile acestea îi determină să conchidă că Cecilia Cuțescu-Storck poate fi interpretată în lumina unui simbolism întîrziat. De altfel, influențele vieneză asupra plasticii noastre (Klimt, Sezession, Ver Sacrum) nu-l surprind pe criticul american. El își informează, competent, cititorii, asupra condițiilor particulare care au provocat fenomenul (influența austro-ungară în Transilvania, pînă la primul război mondial).

Edouard Roditi face, în continuare, câteva observații în legătură cu sincronizarea picturii românești față de curentele europene. Între 1840—1900. Remarcă că, în sensul acesta, Daniel Rosenthal și Barbu Icosescu sînt legați de romantismul german sau austriac, deși nu complet strălîni de anume reminiscențe din Delacroix. În generația următoare, s-au format stînzele puternic originale ale pictorilor Aman, Grigorescu, Andreescu. El au cunoscut direct, argumentează autorul, mediul artistic fertil cosmopolit de la Paris.

În privința retrospectivelor din 1973 a Lolei Schmierer Roth la Muzeul de artă din Constanța, criticul american se arată de-a dreptul entuziasmat — și aceasta pentru că, pe de o parte, faptul în sine atestă încă o dată modul admirabil în care este tratată arta la noi în țară, iar, pe de altă parte, are bucuria descoperirii unui talent de excepție. În anul treizeci, amitește Roditi, Lole Schmierer Roth expunea la Paris cu succes. Neobișnuita forță do modelare a pictoriei a fost multă vreme limitată. În expresivitatea ei potențială, de sfera restrînsă a formelor alese pentru reprezentare. Mai recent (este încă activă la peste 80 de ani), a adaptat o expresie nouă — de un efect rar, — aproape abstractă, remarcabilă în lirismul ei personal.

În încheiere, ni se vorbește despre Theodor Pallady, definit prin raportare biografică la mediul artistic al Parisului generației respective. Atenț la nuanțe, criticul relevă că, în ciuda marilor afinități cu Matisse, Pallady dezvoltă un stil intimist deosebită originalitate. Un ultim argument în timp pentru integrarea pictorului român în fluxul internațional este retrospectiva de la Musée d'Art Moderne, care a avut loc nu de mult în foarte bune condiții. La București, Roditi a văzut muzeul din strada Spătarului 22, unde se află o serie de uleiuri și acuarele ale lui Pallady; dintre acestea îl satisfac în mod deosebit câteva peisaje pariziene excepționale realizate: podurile și cheiurile Senel, Place Dauphine. Muzeul, în totalitate, îi produce criticii o impresie agreabilă prin farmecul arhitectonic de vechi conac al căldirii și prin gustul desăvîrșit al interioarelor.

«Scrisoarea de la București», este, deci, o considerare competentă și admirativă a plasticii românești în contextul artistic mondial. Această dezinvoltă trecere în revistă a unor momente de împlinire majoră și a caracteristicilor vieții artistice românești nu poate decît să reconfirmă încadrarea în valorile noastre și îndreptățirea dorinței ca acestea să-și găsească locul pe deplin cuvenit în conștiința artistică a lumii.

IOANA MOROIU

UNIVERSUL VĂZUT PENTRU PRIMA OARĂ

«În România a apărut o carte uimitoare: antologia lui Iordan Chimet: *Cele douăsprezece luni ale anului*. Cred că este prima încercare de a dezvălui sub un aspect înedit universul scriitorilor și al pictorilor, prima încercare de a sesiza și explica semnificația pe care o are în creația lor opica naivă a copilăriei». Cu aceste cuvinte începe articolul lui Veniamin Kaverin: «Universul văzut pentru prima oară», publicat în nr. 1 pe 1974 al revistei *Inostrannoia Literatura*.

Scriitorul sovietic relevă originalitatea inițiativelor lui Iordan Chimet și valoarea artistică a antologiei sale. Subliniază că viziunea inocentă a copilăriei și cea a este proprie multor oameni de literă, că ea joacă adesea un rol important pe tot parcursul evoluției unui talent și, citind în acest sens pe N. Zabolotki, pe L. N. Tolstoi, — Veniamin Kaverin se oprește asupra specificului desenelor pe care le reproduce antologia. «Desenele sînt de o înfinită varietate, am putea spune, fără teamă de a greși, că sînt prezente toate orientările în artă. Nu importă epoca la care ar putea fi date, această carte ne amintește încă o dată că arta adevărată este independentă de pendula vremii, de tic-tacul implacabil al acesteia. O sculptură antică este tot atît de prețioasă pentru omenirea contemporană ca și una de Rodin sau de Moore». Veniamin Kaverin explică apariția acestor desene pe marginea manuscriselor, uneori chiar în textul vreunei opere, ca fiind o amintire din copilărie ce aduce un suflu proaspăt, ca prezența unui sentiment al noutății ce a lăsat o urmă neștearsă. «... Aceste desene reprezintă un factor ce scimulează în sufletul artistului apariția unei «antixerperiențe», ce face să se șteargă reprezentarea comună și permanentă după care, de pildă, bradul, copacul basmelor, slujește la fabricarea mese și etajere».

Desigur, în multe cazuri, subliniază Kaverin, asemenea desene apar «în clipele de meditație, cînd ai senzația că scrisul ți-e în impas, cînd trebuie să-ți distragi în vreun fel atenția pentru a putea examina apoi sub un aspect nou problema la care cugești. Așa sînt după părerea mea desenele lui Merimée, poate și ale lui Hoffmann». Scriitorul relevă maniera individuală ce se face simțită în toate desenele. Autocaricatura lui Thomas Mann este pentru el «o dovadă a înclinării spre ironie, spre acea ironie misterioasă, care pînă astăzi preocupă pe cercetătorii operei sale». Desenele lui Federico Garcia Lorca sînt «de o eleganță uimitoare. De n-ar fi ales domeniul poeziei ar fi devenit pictor, fără doar și poate... desenele lui nu înfățișează ceva fix (cu excepția celui reprezentînd un clown), ele sugerează doar, ușor, fără încercare».

Comentariul elogios al lui Veniamin Kaverin pe marginea antologiei «inocentei» a lui Iordan Chimet, comentariu cu adevărat entuziast, se încheie cu cuvintele: «Cartea aceasta este un eveniment».

T. N.

POEZIA ȘI PROZA ROMÂNĂ TRADUSE LA SCOPJE

O expoziție de carte românească organizată la Belgrad cu câteva luni în urmă a prilejuit unei delegații de scriitori români să se convingă la fața locului de atenția cu care esse înconjurată și urmărită literatura noastră în țara vecină, să constate, odată mai mult, întința și răspîndirea prin traduceri, ceea ce presupune existența unui interes real în rândurile cititorilor. S-a depășit stadiul unei curiozități pur informative și solicitările merg spre o cunoaștere în profunzime, organică, de amplă perspectivă, cuprinzînd pe lîngă lucrările reprezentative ale momentului actual, opere fundamentale din patrimoniul clasic. Oricît de avizați am fi în prealabil, prin știrile din presă ori relațiile diverșilor martori, fenomenul constatât direct, surprins în plină desfășurare, palpat pe viu, își deslășulea abia atunci pulsul autentic, puterea de captare, dimensiunile, mobilitatea, întreaga sa dinamică, reconfortantă pentru noi și, în același timp, — de ce n-am recunoaște? — neașteptată, surprinzătoare, totuși.

Cum să nu surprind, de pildă, — se înțelege, în chip foarte plăcut — rapida succesiune a traducerilor de carte românească în capitala Macedoniei, la Scopje, orăz arde de încercat prin cutremurul de acum un deceniu, refăcut cu multă ambiție și cu inspirație, dornic să-și dovedească vitalitatea tocmai prin prestigioase manifestări spirituale și artistice. Aici poate fi vizitat cu folos un impozant muzeu de artă modernă, de o factură arhitectonică deloc mai prejos de a celui similar din Belgrad. Aici se întregine flacăra vesticilor de-acum festivaluri internaționale de poezie ce au loc anual la Struga — și unde prezența poeziei române prin ambasadori prestigioși, a devenit o componentă definitorie. Sînt cîteva nume de poeți români, cum ar fi Nichita Stănescu ori Ștefan Augustin Doinaș, pe care ajunge să le rostești la Scopje pentru a fi considerat, imediat, prieten și a fi întâmpinat cu uși larg deschise. Acești poeți, la care se mai adaugă Gellu Naum, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Gabriela Melinescu și alții, și-au cucerit un credit popular, grație numeroaselor tălmăciri, unele scumulate chiar de propria participare la festivalul amintit. Literatura noastră, în ansamblul ei, are șansa unui inimos prieten al său la Scopje în persoana lui Tașco Sarov, ei însuși poet, traducător harnic și priceput al mai multor volume și culegeri, în măsură să familiarizeze temeinic publicul locului cu creația literară românească. De la înfățișarea separată a cîte unui autor, Tașco Sarov a trecut în ultima vreme la alcătuirea unor tablouri de sinteză, dînd substanțiale panorame de poezie și proză românească. Pentru a întui cît de anvergură muncii sale singulare este suficient să inspirăm numai numele autorilor incluși în Antologia de poezie apărută cu un an înaintea: aceasta debuta cu Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, pentru a continua cu Alexandru Macedonski, G. Coșbuc, Elena Farago, Tudor Arghezi, Octavian Goga, G. Bacovia, Vasile Voiculescu, Adrian Maniu, Ion Pillat, Demostene Borez, Ion Barbu, Lucian Blaga, Al. Filipiade, Zaharia Stancu, Radu Boreanu, Mihai Beniuc, Geo Bogza, Virgil Teodorescu, Eugen Ibeleanu, Maria Banus, Gellu Naum, Magda Isanos, Nicolae Țăutu, Ion Caraion, Violeta Zamfirescu, Veronica Porumbacu, Ștefan Aug. Doinaș, Nina Cassian, A.E. Baconski, Leonid Dimov, Ion Horea, Tiberiu Uțan, Petre Stoica, Radu Cîrneci, Nichita Stănescu, Nicolae Labis, Horia Ziliu, Anghel Dumbrăveanu, Marin Sorescu, Constanța Buză, Gabriela Melinescu, Ana Blandiana. Cum se vede, un florilegiu spectaculos, multicolor, încărcat de aromele cele mai ale răgătoare, chiar dacă nu epuizează întreaga gamă de esențe a liricii noastre.

Exact în zilele cînd era deschisă la Belgrad expoziția cărții românești, ieșea de sub tipar la Scopje, în editura Cultura, o nouă masivă antologie alcătuită de Tașco

Sarov, de astă dată rezervată prozei — Romanski Roscojuvci. În peste 400 de pagini, sirginciosul tălmăcitor a selectat unele dintre cele mai semnificative pagini ale artei narative românești de la nvela inaugurată a lui Negruzzi, «Alexandru Lăpușeanu», reproducînd integral, pină la povestirea actuală a lui Titus Popovici, «Moartea lui Ipu». În cazul romancierilor, unul Camil Petrescu, unul Zaharia Stancu ori Laurențiu Fuiga, traducătorul a fost nevoit să recurgă la fragmente, pe care — din cît ne-am putut da seama — le-a ales cu discernămint și generozitate. În totalitatea sa, antologia cuprinde 23 de autori dintre care nu lipsește marii înaintași, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu, urmași de maeștrii contemporani, Geo Bogza, Marin Preda, Eugen Barbu, pină la reprezentanții ultimelor generații: Ștefan Bănuțescu, Teodor Mazilu, D.R. Popescu, Alex. Ivascu, Fănuș Neagu, Nicolae Valea și, în încheierea plutonului, Petru Popescu. Desigur, asupra criteriilor de selecție, s-ar putea angaja discuții. Esse prezent, bînuiaș, Urmuz cu «Păina și Stamețe», în vreme ce absentează Hortensia Papadat-Bengescu sau Mateiu I. Caragiale. Mai lipsește N. Filimon, Duiliu Zamfirescu, Agârbiceanu, G. M. Zamfirescu, Anton Holban, Ion Marin Sadoveanu, Vasile Voiculescu și cîți încă dintre contemporanii afirmați mai de curînd! Dar trebuie avută în vedere implacabilă limită de spațiu. Volumul a ieșit și așa desul de voluminos. Pentru cititorul străin, care abia își formează o primă imagine asupra cursului și direcțiilor prozei românești, el reprezintă un excelent îndreptar, un excitant al curiozității, alimentînd copios apetitul pentru alte tălmăciri ce vor urma, fără îndoială.

GEORGE ȘERBAN

ECOURI

Pe masa secretariatului de redacție, unde se aglomerează corespondența curentă, devin tot mai frecvente scrisorile sosite din diverse colțuri ale continentului și uneori mai de departe, de la cititori constanți sau ocazionali ai revistei noastre care țin să transmită aprecieri după lectura unor sau altora dintre numere. Întrucît asemenea ecouri se adaugă altor altor manifestări ce vin să ilustreze eficiența și excelențele opinii stimulate pretutindeni de orientarea politicii românești de lărgire a contactelor și de intensificare a schimburilor de idei, putem face publice bunelor aprecieri, chiar laudele ce ni se adresează direct, fără riscu niciunei indiscreții.

Consemnăm astfel cele ce ne scria mai deunăzi, din Paris, romanciera Zofia Romanowicz: «Am primit exemplarul din revista «Secolul 20» pentru care vă mulțumesc călduros. Ce frumoasă reușită! Îmi pare în adevăr o publicație «de greutate» și regret că sîntem privați aici de-a putea cunoaște întreg conținutul». Cuvinte de aleasă prețuire și entuziasm ne transmise, desamemi, profesorul universitar O. Nandriș de la Institutul de Limbă și Literatură Română din cadrul Facultății de literatură, limbă și civilizații străine a Universității din Strassbourg. Membru al consiliului Facultății, excelent romanist, domnul O. Nandriș mărturisea că recurge adeseori la colecția «Secolului 20» vizibilă imediat în cabinetul catedrei, în activitatea sa de informare asupra mișcării spirituale din țara noastră, atît

cu ocazia prelegerilor la catedra respectivă, dar și a diverselor reuniuni publice prin alte centre ale Alsaciei.

Un alt mesaj ne-a parvenit din Elveția. Semnează profesorul doctor în filosofie Felix Philipp Ingold, care a avut amabilitatea să arate de mai multe ori în ultimii ani un interes constant față de revista noastră. Solicitat de obligații profesionale să treacă de la Basel la Zurich, d-sa ne scrie într-o recentă scrisoare de precizare a noli sale adrese: « Am primit tocmai numerele 1 și 2/1974 ale frumoasei dvs. reviste și țin să vă mulțumesc nespus... Cum sint abonat la numeroase publicații est-europene, pot spune — comparînd « Secolul 20 » cu alte periodice culturale și literare — că revista dvs. a atins un nivel remarcabil și că ea deschide orizonturi care, nu o dată, rămîn necunoscute chiar lectorilor direct interesați. Primii cei mai bune urări pentru activitatea dvs. și sincelere mele salutări amicale ».

Înregistrăm opiniile româncii franceze și ale celor doi universitari de la prestigioase instituții de învățămînt superior cu vechi tradiții culturale, se înțelege nu spre îndestularea cine știe căror mărunte orgolii, ci ca o confirmare a extinderii metodice și a consolidării participării noastre, în numele culturii românești și pentru afirmarea resurselor sale creatoare, la un dialog cit mai amplu și mai riguros al valorilor spirituale reprezentative în lumea contemporană.



Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică »

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115. TEL. 90.71.28
ADMINISTRAȚIA: SOBEAUA
KISLEFF, 10. TEL. 18.31.00
© 1974

Lei 12

43 804

